

التصوير الحديث في مصر

تأليف إيميه أزار
حتى عام 1961



الطبعة الثانية

2/1000

مراجعة إدوار الخراط

ترجمة إدوار الخراط
نعيم عطية

LA PEINTURE MODERNE EN ÉGYPTÉ

AIMÉ AZAR



إنه كتاب زاخر بالمعلومات الدقيقة والتحليل
الذكي للحركة التشكيلية في التصوير الحديث في
مصر، لا يقتصر على دقة المعلومات فحسب، بل
يتجاوزها إلى التحليل الحصيف للوحة، والعلاقة
بين الحركة التشكيلية والأبعاد الاجتماعية،
فضلاً عن الأبعاد الروحية للفنان.

لوحة الغلاف: عبد الهادي الجزار

التصوير الحديث فى مصر

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٠٠٠ / ٢

- التصوير الحديث فى مصر

- إيميه آزار

- سيريل بو

- نعيم عطية

- إدوار الخرّاط

- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب:

LA PENTURE MODERNE

EN

EGYPTE

DE: AIME AZAR

PREFACE DE CYRIL DES BAUX

صدرت الطبعة الفرنسية عن:

LES EDITIONS NOUVELLES

LE CAIRE, 1961

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 2735426 Fax: 27354554

إيميه آزار

التصوير الحديث في مصر

تقديم

سيريل بو

ترجمة

نعيم عطية إدوار الخراط

مراجعة

إدوار الخراط



٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

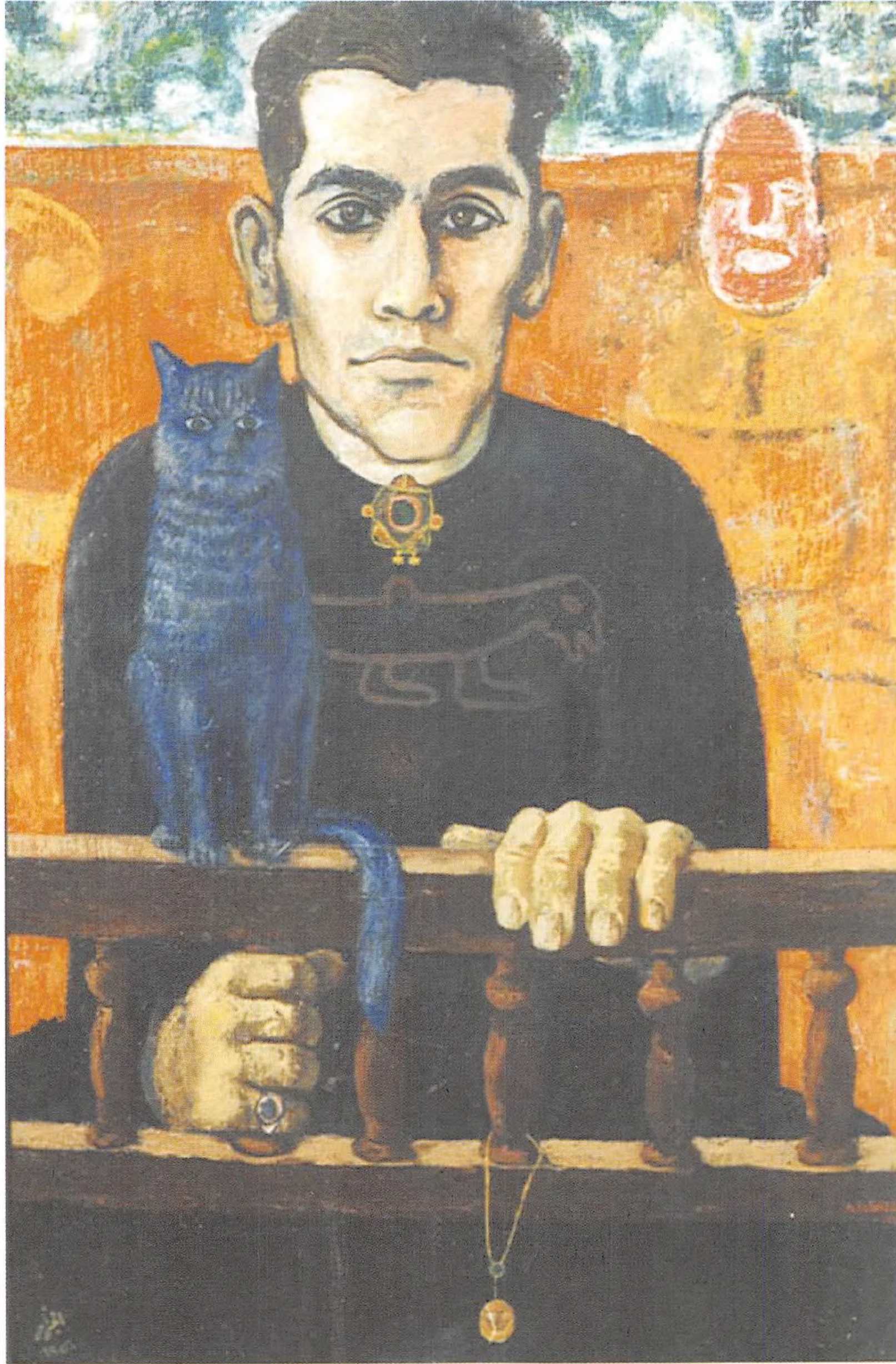
إيميه آزار
التصوير الحديث فى مصر/ تأليف: إيميه آزار، تقديم: سيريل بو،
ترجمة: نعيم عطية وإدوار الخراط، مراجعة: إدوار الخراط.
ط ٢ - القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.
٣٩٣ ص، ٣٠ سم
١- التصوير
أ- بو، سيريل (مقدم)
ب- عطية، نعيم (مترجم)
ج- الخراط، إدوار (مترجم مشارك ومراجع)
د- العنوان
٧٧٠

رقم الإيداع: ٢٠٠٩/٩٥٤٠
الترقيم الدولى: 7 - 200 - 479 - 977 - 975
طبع بمطابع كلرز برس

الإخراج الفنى والتنفيذى: حسن كامل
الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

تصميم الغلاف: ناجى شاكـر
تصوير لوحات الكتاب: صبحى الشارونى

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.



- عبد الهادي الجزار «رجل وقط» رسمت عام ١٩٥٦
بورتريه للناقد «إيميه أذار» بألوان زيتية على خشب أبلكاش

على سبيل التقديم

كتاب غير مسبوق فى اللغة العربية، يرصد ويؤرخ حركة التصوير المصرى الحديث منذ بواكيرها. لا يقتصر على الرصد والتأريخ، بل يذهب إلى التحليل المتبصر الدقيق لمعالم وأعلام هذه الحركة الثرية بريادتها وإنجازاتها ومغامراتها، إلى جانب المعلومات التى لا غنى عنها للباحث وللمُحبِّ على السواء.

رؤية مبنية على البحث المتأنى، والاستقصاء الدقيق والتوثيق المحكم، تجمع إلى وجهة النظر الشخصية التى لا غنى عنها فى النظر إلى الفن وفى تحليله، نظرة موضوعية بقدر ما يمكن أن يكون فى هذا النوع من الكتابة من موضوعية. ليست حيادية بل نابعة عن "المحبة الجادة" الأمينه على موضوعها.

هى كذلك رؤية تنأى عن البهرجة اللفظية التى لا غناء فيها، وتستند إلى لغة الفن التشكيلى الخالصة.

إبوار الخراط



١- محمود سعيد

ذات الجداول الذهبية - ١٩٣٣

تقديم

«التصوير الحديث فى مصر» بقلم إيميه أزار كتاب على غاية من الأهمية، أبان فيه المؤلف عن جدارات كثيرة، مكرّساً فى الواقع ما يربو على عشر سنوات من حياته لموضوع التصوير الحديث هذا، الذى خرج إلى الوجود حديثاً.

لقد اقتضى هذا المشروع، والحق يُقال، من السيد إيميه أزار مثابرة وتفانياً وعزيمة صادقة، وكثيراً من التحمس والصبر من أجل الدفع به قُدماً، ليس فقط لأن أعمال المصورين المصريين كان متعزراً الحصول عليها أو كانت مشتتة الشمل، بل أيضاً، وعلى الأخص، اقتضى الأمر عدم الالتفات إلى الاستقرار المسبق عنها، وتجاوز سطحية الآراء المجمع عليها، ثم التصدى، بالإضافة إلى ذلك، لرأى عام يستند إلى أكاديمية تسلطية. هذا فضلاً عن أنه ما كان ينبغى الخوف من خلق أعداء، ولا من التعبير عن رأى على غاية من الجسارة، على أنه ربما كان ما يستحق عنه إيميه أزار التقدير يرجع إلى واقعة أنه جرؤ على استشفاف حركة، وتكوين نظرة شاملة؛ حيث إن ما كان الأكثر استنارة من الجمهور، والأكثر كفاءة من النقاد، لا يرون، أو على أحسن الأحوال، لا يتبينون إلا حالات منعزلة. ونحن، وإن كنا نكتب من قبل، عن التصوير المعاصر فى مصر، إلا أنه يجب الاعتراف بأن إيميه أزار قد سبقنا وتفوق علينا.

ولعلى أضيف أن هذا الكتاب يرضى فى - قبل كل شىء - إحساساً بالجدية.

إن السيد إيميه أزار يتحدث عن التصوير بلغة التصوير، دون أى إغراق للقارئ مع ذلك بالضياح، وأعرف أن هذه الخصيصة قادرة على أن تنفر القارئ الكسول الذى يفضل تعريجات زخرفية على الروح النقدية، أو القارئ الدعى الذى يقيس متعته بالكلمات الطنانة التى هى أكبر منه، ولكن لما كان القارئ الكسول والدعى عرضة لأن يكون فى الوقت ذاته هو الهاوى الذى لا يحب سوى التصوير السهل أو الذى لا يفهمه، فإننى لا أعتقد أن فقدان هاتين الطائفتين من القراء أمر ذو بال كبير، بل على العكس يبدو أنه هكذا، ومنذ

البداية، يحذف - لحسن الحظ - بعض القراء والمصورين من الحساب؛ بحيث إننا منذ اللحظة الأولى، وبلا لف أو دوران، نجدنا أمام نقاء التقنية النقدية ولزوميات التصوير ذاته، وأريد أن أقول بذلك إن خصيصة الكتاب تتمثل في تطلبه من الفنان وجمهوره قدرًا من الإصرار على الشرف والأمانة، تطلبه، فنانًا وجمهورًا، في مستوى الإصرار على هذا الشرف والأمانة.

وهكذا، نرى أنه لا تتحقق الثقة في قراءة إيميه آزار فحسب، فضلاً عن ذلك، من ناحية موقفه، ومن ناحية أخرى نظرتة الشاملة إلى التصوير في مصر قد أتاح، فعلاً وبحق، مولد شيء لم يكن له وجود في مصر من قبل، ألا وهو وسط يتلاقى فيه الفنان والناقد والجمهور على قدم المساواة لتلبية الحاجة التبادلية الملحة.

وعند تصفح هذا الكتاب، يمكن للنظرة الأولى استخلاص انطباعٍ منافيٍّ للحقيقة بعض الشيء؛ فمن الممكن أن يُحدث القارئ نفسه بأن مصوري مصر من الأرمن، الذين حددهم إيميه آزار بفطنة الرباط الرهيف من التوق والحنين الذي يربط بينهم، ويميزهم عن المصورين المصريين - هؤلاء المصورون الأرمن لا يمثلون فناً مصرياً الهوية. كما أن الانطباع ذاته قد يستخلص من الصفحات التي تتناول مصوري الإسكندرية؛ فهي تتحدث عن عديد من المصورين الأجانب، الذين لا ينتمون إلى مصر، لا بحسب الجنس أو اللغة أو التكوين، وربما ليس أيضاً بحسب طموحاتهم، ولكن سرعان ما نتبين أن انطباع النظرة الأولى كان انطباعاً خاطئاً؛ إذ إن تعايش الأقليات الأجنبية جنباً إلى جنب، ومجاورة الفن المصري لهذا التنوع في الأجناس، والأصول، والتكوين، والغايات، والتقاليد. وبعبارة موجزة، فإن كل هذا المزيج في الوسط الفني، والتباين في العطاء، قد صار هو خصيصة الوضع الفني في مصر، ذلك الوضع الذي أحسن تأمله وعرضه إيميه آزار بالكفاءة التي تفرّد بها، كما لم تُنقص خصيصة هذا الوضع عن التأثير في تطور الفن المصري وطبيعته، ومن ثم كان جديراً بالاعتبار رؤية ذلك، واستنباط النتائج المترتبة على ذلك، توصلًا إلى تأليف كتابٍ عن الفن المعاصر في مصر، يعرضه على ما هو عليه، وبالإمكان أن يوصلنا ذلك إلى مرامٍ بعيدة. ونذكر عند قراءة هذا الكتاب بعناية أن الفنانين الذين هم مصريون أساساً لا يرون في بلادهم موروثات أكزوتيكية (غرائبية) من تلك التي كان

يبحث عنها نفر من المصورين الغربيين. ولهذا فإن هؤلاء المصورين المصريين إنما يُصدرون عن فن شعبي لم يتسنَّ للغربيين فهمه حق الفهم، بل إنه، فضلاً عن ذلك، صار الفن الغربى هو الذى يبدو بالنسبة للمصورين المصريين أكرزوتيكيا، ويغريهم بما فى الرحلات من سحر. وهو ما يقتضى من ناقد التصوير المصرى أن يهبَّ فى وجه المصور المصرى الذى يريد أن يمارس الأكرزوتيكية فى مصر، محذراً إياه بأنه إذا فعل ذلك فسوف يكون كمن يرى بعين غيره. وهناك مثل تاريخى يساعد على فهم هذا الموقف؛ ففي القرن الثامن عشر، كان ذوق العصر لدى أوساط البلاط الأوروبية متجهاً نحو الطرز الصينية. بينما عمد الجيزويت الذين يعيشون فى بلاط بكين، من أجل الترفيه عن إمبراطور الصين وندمائيه إلى إعداد صالونات مثل قصر فيرساى؛ حيث كان أبناء الإمبراطورية الوسطى يقيمون الحفلات مرتدين ملابس لويس الخامس عشر.

وهكذا، فإن كتاب إيميه آزار قد أزاح لنا الستار عن التصوير المصرى الحديث، بكل ما أحاط به، وأضفى عليه طابعه الخاص، وتفرَّد به من متطلبات ومطالب، وتعرض له من طوارئ، فضلاً عن جوانب الغرابة والجدة والمفاجأة. وقد أدلى المؤلف بكل ذلك من خلال إيراد بالجزئية الدالة، التى أحسن اختيارها بوعى وتركيزٍ على ما يتضمنه هذا الفن غير متوقع من الغرب.

ولا يعنى كثيراً أن يكون محمود سعيد معروفاً من قبل، وأن تكون مارجريت نخلة مقيمة بباريس، وأن تكون أعمال بعض الشبان من المصورين المصريين قد عرضت فى فينيسيا وباريس، وأن يكون قد كتب صحفيون وأساتذة أدبٍ كتالوجات لمعارض - لا يعنى ذلك كثيراً؛ حيث إن المؤلف الحالى لإيميه آزار، بما يعكسه من أوجه العطاء المختلفة فى مصر، ويضيفه من رؤيةٍ جامعة بالغة الكمال على هذا العطاء، ويرصده من برامج القيم المقارنة للمادة التشكيلية فى مصر - هو الذى يجلب إلينا الرؤية النهائية الحاسمة.

سيريل دى بو

باريس ٧-١٠-١٩٦١



٢- حسين يوسف أمين مستحلمات وخيول حول القوقعة ١٩٥٣



٣- راغب عياد بائعات البرتقال والإبل بالسوق ١٩٥٣

مقدمة

من الصعب أن نتخيل من خلال مُلحةٍ - إلى حد كبير - فناً نجهله.

من يتكلم عن تصوير مصرى حديث يتخيل، على الرغم من وجود هذا الفن، أنه نمط فنى منمق حسب أكثر التقاليد الفرعونية رسمية ورسوخاً، كما يتخيل ما كان عليه الفن القبطى من بدائية وصفاء قلب، وخيالات زواق فارسية. وما دام الأمر يتعلق بمصر، فسوف يقولون: وهذا التصوير المصرى الحديث سوف يضحى أفعواناً خيالياً ذا تسعة رعوس، خطراً متجدداً، مسخاً شاذاً الخلقة.

ومتى كان ذلك، فإن التصوير المصرى الحديث ليس بأقل غرابة، و مهما تكن غرابته، فإنه مثل كل واقع هو أساساً قابل للاستمرار، وإذا كان مقيداً فى تقاليده، فإنه ليس مجرد نتاج العوبة من الأعيب الفكر، وإنما هو ضرورة عضوية، على نحو أنه ليس بالإمكان أن ينتقص إلى مجرد مزيج خيالى. ودون اعتداد بتشابكه تحت تأثير العديد من المدارس الغربية تشابكاً ما كان للخيال أن يتكهن به.

على أن التصوير الحديث، وما كان بإمكانه أن يكون عليه هو الاستشراقية أو الأكزوتيكية، وذلك للسبب ذاته الذى لأجله لا يمكن لمصور فرنسى أن يحاول أمام حامل لوحته أن يقول لنفسه: «آه، اليوم فلنصور بأسلوب فرنسى»

وعلى ذلك، فإن هذه العبارة التى أكتبها من باب الدعابة يمكن حقاً أن تخدم تحديد ما هو عليه التصوير الحديث من طموح وتردد.

فى البداية، لم يكن هذا التصوير يرى أن بإمكانه أن يجد منبعاً لإلهاماته فى تقاليده، وبسبب الخطر التقليدى الذى ينهى عن التصوير التشخيصى، أعتقد أنه منبت الصلة بتقاليده هذه، جاعلاً من نفسه تارةً إيطالياً، أو مستشرقاً، أو أكزوتيكياً. وكان التصوير المصرى يقول لنفسه: «لنكن انطباعيين على الطريقة الإيطالية» أو «الأكاديمية». وكان يفكر أن يصبح أصيلاً من خلال محاولة النظر بعين أفضل من الغربيين إلى استشراقية بلده

عاكفاً من ثم على "مشاهد من السوق" و"سكن الحريم" و"غروب الشمس عند الأهرامات" فضلاً عن "عوده المحمل".

ثم بعد ذلك طلب أن يكون فى طليعة مدارس الطليعة، وراح ينتج بروح سرىالية، وتكعيبية، ووحشية، و لم يكن لديه ما يقوله غير ذلك. لم يكن لديه غير الرغبة والإرادة فى أن يكون معدوداً ضمن الفنانين الغربيين المقدامين، أما من كان منهم أكثر ذكاءً فقد جعل من نفسه انتقائياً، ولم يكن هذا خطأهم؛ فقد كان أساتذتهم فنانين أجانب مختلفى المنبت والتكوين. وقد كان المنطق الذى يستند إليه العقل الباطن لهؤلاء الانتقائيين منطقاً على غاية من التبسيط. الكواتروشينتو، المدرسة الفلامندية، رائعة براك التكعيبى، دالى السرىالى، استشرافية دى لاكروا، قيمة مؤكدة، فإذا جمعت بين كل هذا، فإننى سوف أبلغ ذروة التصوير.

اليوم، يمكن أن يُقال عن المصور المصرى الشاب إنه أكثر فنانى العالم وعياً بما يفعل. "فلنصور كمصريين" على أنه هنا يكمن الخطر بالنسبة إليه، ولكن هنا أيضاً تتبدى شجاعته؛ ذلك أنه إذ يقول ذلك، فقد أتى شيئاً هو فى النهاية على شاكلته. وهذا الشبه ممتزج ومنغمس فى العصبية الشعبية، منتزع من التقاليد ومرتبطة بها، إنه على أية حال هناك ويتأكد من ذلك.

وإذا كانت هذه هى الحال، فإنه لما يدهش أن التقاليد الفرعونية ماثلة، ولكنها ليست بفنها الحميمى ولا بشكلية فننها المقدس، وإنما هى ماثلة فحسب بوزنها وسكونيتها، ومركز ثقلها المعمارى الذى يُضفى على التصوير المصرى الحديث كلاسيكية قادرة على احتواء ومعادلة كل اندفاعاته الرومانتيكية. أما التقاليد القبطية فقد أسهمت على الأخص فيما لم يكن متوقعاً، وهو إقامة جسر سمح للتعبيرية المتبناة من التصوير المصرى حديث العهد أن تلحق بالواقعية وتلتقى بها. وللرمزية الجامحة، وخشونة مسلمات الفن السورى والتصاوير الحائطية للأديرة البيزنطية الأكثر بدائية وانعزالاً عن ترفيات العاصمة المفرطة، وهو ما يعتبر أساساً لا منازع فيه لكل فن شرقى، أن تعود مصر اليوم بذلك إلى استرجاعه، والتقاليد الزخرفية للفن المملوكى ماثلة بدورها، ولكنها محولة تبعاً للفن الشعبى المصرى؛ بحيث يجد فيها الفن المصرى الحديث وسيلة تعبير مذهشة لمواد واردة

إليه من خرافات سحيقة، وموسيقىات مقامية، وأغانٍ مزوقة بزخارف عربية وحليات منغمة هندسية، وعلى غاية من الغرابة، تكاثر زخرفى يعقلن نمطاً فطرياً من الوجود، أما عن الترسيم الفارسي فلا بد من بعضٍ من رهافة الذهن للتعرف عليها فى خضم فظاظة الأشكال الشعبية وتحت وطأة الكتل التى أعزوها إلى التقاليد الفرعونية، ولكن تلك الفارسيات هناك غالباً ما تبسط سلطانها على التكوين والمواقف، وتحدد الإحساس بالفراغ، وتسطيع الشخصوص.

ويمكننى أن أقول إن ما يضاف على مثل هذا التنوع فى الاستيحاءات وحدةً فى الحركة، هو روح الالتزام لدى المصور المصرى؛ لأن ذلك يفسح بحق المقام لوعيه. ويبقى على الفنان المصرى أن يطبع تقنياته بشكل أكثر فعالية، وتطويعها لأجل التعبير عن لغة أبناء البلد التشكيلية، ومن ثم يبقى عليه السيطرة على تقنياته. وبغير ذلك، فإن استجاباته سوف تكون على قدر من الغرابة فى تعامله مع هذه التقنيات، أو كما قلت، غائصاً فى المصادر الشعبية لإلهاماته؛ فيتبين فى هذه الأساليب أو التقنيات الغربية خصيصة أكزوتيكية (غرائبية) معارضة لتقاليد بلاده بحيث يسعى إلى تقديم أعماله من خلال ما هو قابل للتقليد والنقل من قائمة الأعمال الكبيرة فيما تتضمنه بيناً وملفتاً للأنظار إليها فحسب، ومعروف فى إطار صيغة من الصيغ النموذجية على نحو أن هذا العمل يسمح للمصور الذى يريد أن يكون مصرياً صميماً فى قمة مصريته، أن يعتقد أنه إطار الحركة الأكثر عمومية للتصوير المعاصر فى الغرب، دون إعطائه مع ذلك وسائل تقنية للتعبير كافية، أو أن يكون أيضاً قد اتخذ قراره أن يعبر عن نفسه كلية من خلال لغة التشكيل فى الغرب دون التحول عن محليته المصرية، ويكون فضلاً عن ذلك قد أعرض عن الإسهامات الشعبية وأغرم فى الفن بامتياز، كيف المصور المصرى عن رؤية غرائبية فى فن الغرب، ويفكر فى إمكان تطبيق التقنية كما هى فى التعبير عن رسالته.

إن "مدرسة القاهرة" سوف تبلغ نضجها يوم أن يعرف المصورون المصريون جميعاً، مهما تكن الإستطبيقية (الجمالية) التى ينتمون إليها، أن كل فن بعينه يعيد اكتشاف تقنيته من أجل استخدام لا مثيل له. على أن التصوير المصرى الحديث قد أصبح اليوم أمراً واقعاً، وسوف يكون موجوداً من الآن فصاعداً.



الدعوة إلى السفر - ١٩٣٢

٤- محمود سعيد

الفصل الأول

الكبار

قبيل الحملة الفرنسية على مصر، أفضى تخاذل السلطة العثمانية وفوضى نظام الممالك إلى اضطرابات غير منطقية أفضت إلى أن يفقد البلاط وقت الفراغ الذى كان، فيما مضى، يزين فيه الجامع الأخضر بقطع الخزف الرائع، والقاهرة بطاسات الخشب المشغولة والخط العربى الجميل فى قصائد وأبيات الشعر المكتوبة بخط النسخ العربى الجميل والزخارف البديعة؛ ذلك أن الأمر كان يحتاج إلى فسحة من الوقت لجمع الفنانين الأجانب، القادمين من بلاد الفرس، ودمشق، وبروسية، من أجل إبداع فن باروكى شرقى وزخرفى على هوى الحاكمين، و من ثم كان استيراد الفن راجعاً إلى خلفاء مصر. وهكذا فإن محمد على باستدعائه معماريين وفنانين أتراكاً لتشييد جامع القلعة، ومزخرفين إيطاليين لبناء وتزيين قصوره العديدة، لم يدخل بذلك فى حساباته إقصاء الفنانين المصريين، وذلك بكل بساطة لأنهم لم يكونوا موجودين، وتواتر محمد على على تقليد التجديد باستدعاء فنانين إيطاليين، والاستمرار فى امتداح

أسلوب زخرفة مثقلة (روكوكو) مثيرة للدهشة، سبق لهؤلاء الإيطاليين أنفسهم أن طوعوها للذوق الشرقى وجلبوها إلى إستانبول، بحرية أقل والحق يقال بحيث إنه لم يكن بإمكان الخديوى إسماعيل وهو يرعى عديداً من الفنانين الأجانب يفكر فى أنه بذلك يضر بلده، وبهذه الروح ذاتها منح الخديوى عباس حلمى رعايته لصالون ١٨٩٢ للتصوير^(١) الذى أقيم فى المسرح الخديوى، كما نعرف أيضاً أن «المنتدى الفنى» أسس فى العام ذاته مجلة «الفن». ومنذ ذلك الحين فإن هذا «المنتدى الفنى» الذى كان آيات باشا ابنه أبرز شخصياته هو الذى نظم فى الأعوام ١٨٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ الصالونات السنوية، وقد كانت هذه هى الأحداث الفنية الوحيدة المعروفة فى تلك الحقبة. ولا نتبين بين المشاركين فيها أى اسم مصرى^(٢)، وكان الأمر بحاجة إلى أن يحصل مصور تركى على الميدالية الذهبية لمعرض فى باريس، وأن يشتري متحف لوكسمبورج لوحة له، فى أوائل القرن العشرين^(٣) كى يفكر الأمير السابق يوسف كمال فى

(١) يرجع صالون القاهرة الأول إلى ١٨٩١، وندين بالفضل إلى م. رالى فى المبادرة إلى هذا الحدث.

(٢) ندين بهذه المعلومات إلى فنان الحفر جوزيف بونيللو الذى شارك فى أنشطة «المنتدى الفنى».

(٣) ونعنى به خليل سليم. وندين بهذه المعلومة إلى الليدى صديق باشا.

أن يؤسس بالقاهرة مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨^(٤) ، وفى أن ينشئ فؤاد الأول بمدرسة الفنون والصنائع قسمًا مستقلاً للفنون الخزفية. واحسرتاه! لم يكن لا اختيار عارضى الصالون موفقاً، اختيار أساتذة مدرسة الفنون الجميلة. ويمكننا أن نشير من ضمن العارضين إلى بوجدانوف، وموسكيليس، ورالى، وفنانين باريبيين مثل ماشار، وشارتران وجولين، ودوبرى، وأوبليه، ولانجيه، وبريدجان ، ومن ضمن أساتذة مدرسة الفنون الجميلة يمكننا أن نشير إلى ببسّى، وبيرون، وفورتسيللا، الذين كانوا أكاديميين، ولئن كان هؤلاء الآخرون قد سعوا إلى الإخلاص فى أداء مهمتهم فإنه لا يبدو أن تعليمهم كان بالإمكان أن يكون ذا نفع فى مساعدة ما - أياً كانت - لموهبة تبحث عن هويتها الخاصة وبخلاف هؤلاء سيكون جيوم لابلان -مثل ببى مارتن^(٥) فيما بعد- عارفاً كيف يمنح تلامذته الإحساس بالانتماء روحياً على الأقل لتقاليد وفلسفة وسطهم الاجتماعى، ولهذا فإن الدهشة لا تنتابنا كثيراً حينما نفكر فى مختار تلميذ لابلان. ولقد كانت لدى مختار فى الواقع القدرة على فهم الحاجة إلى فن مصرى ، والالتجاء من أجل ذلك إلى تعاليم مصر القديمة.

فى حين أن معاصريه: يوسف كامل ، وأحمد

صبرى و محمد حسن وآخرين سرعان ما وقعوا تحت سطوة الأكاديمية أو تحت انطباعية إيطالية ذات أرومة سيئة أيضاً: أما راغب عياد فقد بقى استثناء مما تقدم.

وباختصار، فإن المصورين الأجانب الذين كانوا يعرضون فى الصالونات السنوية، وأولئك الذين كانوا يدرسون فى مدرسة الفنون الجميلة الاستشرافية الأكاديمية استقوا من تعاليم هاتين المدرستين -البالية بما فيه الكفاية - أسلوبهم التقليدى. بينما حصر أكثرهم جرأة أنفسهم فى إطار الانطباعية الإيطالية بشكلانيته المخيبة للآمال. وعلى أية حال يبدو، بصفة عامة، أن الاستشرافية هى التى أملت على كل هؤلاء المصورين الجماليات الفقيرة التى استخدموها بأن صوروا مناظر طبيعية أو مشاهد غرائبية. ومن ناحيتها، كانت مدرسة الفنون الجميلة تدرس واقعية مزيفة تدفع الذوق إلى الانحصر فى كلاشيهات مجهزة سلفاً ، وصياغة حدود لفنٍ بغير أصل. وفى النهاية ارتضاء المعيار من أجل غاية فى ذاتها. وهكذا وعلى مدار جيلين ، لم يكن التصوير المصرى سوى مثال مؤسف على إنتاج ثانوى القيمة. وفى الواقع أن يوسف كامل وأحمد صبرى وكذلك محمد حسن ومن على شاكلتهم لم يقدموا أى دليل كافٍ على توافر

(٤) تم الافتتاح فى ١٣ مايو ١٩٠٨، وقد اتخذت هذه المدرسة موقعها الأول على مقربة من درب الجماميز. وكانت فى أول عهدها ممولة تمويلاً كاملاً من الأمير يوسف كمال. وفى عام ١٩٢٦ نقلت مدرسة الفنون الجميلة إلى شبرا (شارع خلاط) وبعد بضع سنوات إلى الزمالك.
(٥) انظر الفصل السابع.

شخصية مصور أصيل. أما كل من سعيد وناجى فقد كان ذا إطلالة على الاتجاهات الأكاديمية ولا يدين بشيء للتيارات الرسمية مادام أنه كان يعيش خارج القاهرة، وعرف بنشأته العصامية أن يكسر القيود الأولى التى بدا فيها التصوير المصرى وكأنه سجين إلى الأبد.

على أنه، سوف يكون مدعاة للعجب أن نبحث عن إلقاء الضوء على أسباب إخفاق جيلى المصورين فى مصر، كنتيجة غير سارة لاستجلاب الانطباعية الإيطالية، أو أيضاً التدريس غير المجدى بمدرسة الفنون الجميلة.

ولنسلم، بادئ ذى بدء، أنه ما من مدرسة للفنون الجميلة فى أيامنا ، تشكل فنانيين ، ومن النادر أن نجد - إذا أردنا ألا نتكلم إلا عن باريس - معاصراً حاصلاً على جائزة روما، صار بذلك فناناً كبيراً. وفيما مضى كان تعلم التصوير يتم فى مرسوم واحد من الفنانين المشهورين، وكان التلميذ يختار أستاذه لسمعته وشهرته بلا شك، ولكن أيضاً لسبب جاذبية خاصة تمارس نفوذها عليه، راجعة إلى موهبة الأستاذ، وشخصيته، وعطائه. وكان أسلوب التعليم هذا يضع الفنانين الشبان على اتصال بفنان من اختيارهم، وأفضى إلى النتائج الباهرة التى نعرفها، سواء فى زمن النهضة بإيطاليا، أو فى القرن السابع عشر بهولندا على سبيل المثال، إلا أن الظروف المعيشية لهؤلاء المتدربين كانت صعبة؛ فهذه المراسم

كانت فى أغلب الأحيان تخضع لنزوات الأستاذ، وفى بعض الأحيان كانت ترزح تحت أسوأ حالات الفقر. إن الملك بإنشائه أكاديمية الفنون الجميلة فى باريس إنما كان يفكر فى التقليل من هذين الضررين، وبكفالاته مستقبلاً لأولئك المقبولين، يعطى للطلبات الملكية نوعاً من الضمان ولأسلوب الملك نوعاً من الاستمرارية، وقد تحققت هذه المزايا كلها فى ذلك العصر؛ لأن الفن الذى كان يدرس فى أكاديمية الفنون الجميلة، كان فن الساعة حينذاك ، وكان الأكثر حياة ومعاصرة، ويتولاه كبار فناني تلك الأيام.. لم يكن على الأمير إلا أن يفصح عن قيم كرب أسرة معنًى ، ومن جديد كان يريد من أن يمتدح ذوقه الشخصى ورغبته فى أن يكون فى طليعة ذوق العصر، بل - وصفوة القول - أن يملأ ذوقه.

وفيما بعد حصل فراجونار ودافيد على جائزة روما، دون حاجة إلى ذكر أسماء أخرى، ولكن منذ لحظة أن أسند هذا الحكم وهذا التقدير إلى الجمهور الكبير للمعارض الرسمية أصبح الجمهور يحكم وفقاً لمعاييره التى درج عليها. إن الجمهور لا يطلب أن يدهش ، بل يريد أن يطمئن ويسكن روعه، ولا يحكم على قيمة عمل بما يجلبه إليه من جديد، غير متوقع، ولا تردد فيه من الآن فصاعداً ، بل على العكس ، بما يربطه ببعض عادات سبق أن استقبلت أو بعبارة أخرى، رفضت بعمق . ومنذ ذلك اليوم أصبحت الدراسة فى أكاديمية باريس للفنون الجميلة أكاديمية، ودون نتيجة يلتفت إليها.

غير أنه فى بلاد الغرب، تمضى أنظار شباب الفنانين تشدها الأعمال التى ينتجها كل يوم أكثر الأساتذة جسارة، فيتخذونهم قدوة لهم ونموذجاً. بينما فى مصر ، لم يكن بوسع شاب وهب فضولاً وحب اطلاع إلا أن تتغشى أبصاره بالأعمال الرسمية التى تتزخرف بها المعارض السنوية ، إن لم تكن قد تغشتها الدراسة الأكاديمية بمدرسة الفنون الجميلة.

أما فيما يتعلق بالانطباعية، فإنه يبدو لى أن هذه المدرسة لا تفهم إلا بمقابلتها بتقاليد تصوير غربى بعينه، كرد فعلٍ ضد الإتقان البارد للرسم والكلاسيكية النابوليونية للألوان، والموضوعات إما الدرامية ، وإما التاريخية، البورجوازية لدافيد وانجر وكورو، أو قد لا تفهم هذه الانطباعية أيضاً إلا كاشمئزاز من الرومانتيكية، بجاذبيتها، وتفحشها وغرائبيتها ، وطموحاتها الأكبر من الطبيعة ، وأحياناً بما قد أسميه ثرثرتها اللونية العالية.

وقد كانت الانطباعية فى فرنسا تناظر تماماً ما كانت عليه الرمزية فى الشعر، وكما أنه لا يمكن تصور أن أدباً بغير شعر سوف يبدأ بمحاولة الشعر متخذاً مالارميه نموذجاً له، لا أعتقد أن بالإمكان تصور أن فن التصوير يبدأ فى بلدٍ بلا تصوير متخذاً له مانيه أستاذاً ومعلماً له.

ويصدق ذلك أيضاً بالنسبة للإنتاج الثانوى المفتعل الحلاوة الذى كانت عليه الانطباعية الإيطالية. إن الانطباعية مدلول من مدلولات زمن الصقوة، ومن ثم كان من الجلى أن المصورين المصريين كانوا، والحالة

هذه، يخرجون من عدم؛ إذ لم يكن لديهم أية تقاليد حية فى مجال التصوير، ومن ثم كان من المتعذر تبني الموقف الجمالى للانطباعية أمام الشئ المراد تصويره.

وفضلاً عن ذلك، فإن من الحقيقى أن كل فنانٍ له طبعه الشخصى الذى لا يرضيه ما هو كائن من قبل، ولا الجماليات المسلم بها لإحدى المدارس ، وهو ما يسمح لكورييه على سبيل المثال، أن يكون معاصراً لمانيه ، ولهيرديا أن يكون معاصراً لمالارميه، كما أنه لا يقل عن ذلك حقيقة أن كل بلدٍ محملٍ بماضٍ تاريخى يطوع لمفهوم حضارته الفنانين الذين يولدون له.

ومن ثم نكون ملزمين بأن نأخذ فى الاعتبار ببعض المعطيات الدائمة للفن فى الشرق العربى، بل وللفن الشرقى بصفة أعم؛ فنعتقد بادئ ذى بدء برمزية تتبدى، انحداراً عن واقعية تتصف أحياناً بالشراسة والعنف ، فنكون إزاء تعبير غالباً ما يكون متولهاً كما قد يكون متأنقاً، ثم بعد ذلك نعتد بتقصٍ ميتافيزيقى يجرى التعبير عنه فى شكلانية قد تبلغ حد الكاريكاتورية ، وأخيراً برومانسية مولعة بالمحسنات والزخارف والباروكانية وتفرق الأشكال. ولم تكن أكاديمية مدرسة الفنون الجميلة ، ولا الانطباعية السهلة للعارضين بمختلف الصالونات السنوية، بقادرة على أن تجلب وسيلة تعبير عن هذه الميول الثلاثة الدفينة بأعماق الفنان المصرى، والتى لن

يكتشفها إلا بعد ذلك بكثير فى التعبيرية ، كما سوف نرى فيما سيراد(٦).

وأخيراً ، فعلى الرغم من أنه يبدو عند النظرة الأولى أن إضاءة مصر تناسبها الانطباعية، فإن الطابع المعماري للمشهد المصرى، وسكونية الخطوط، وامتصاص الضوء للألوان لا يعاضد البتة أسلوب هذه المدرسة فى نهاية الأمر إلى ١٩٤٦(٧).

ومن ثم يمكننا القول بأنه منذ ١٨٩٢ إلى ١٩٤٦، أى ما يزيد على نصف قرن، تلقى المصورون المصريون تقنية أجنبية ، ووسيلة تعبير غير وافية بالغرض، ولكن هذا التدريب كان لا غنى عنه ، كما أن

خنوع الإخفاقات الأولى، والطابع الدرامى للإخفاقات الأخيرة، كان هذا كله الخبرة اللازمة، بغية أن يظهر جيل يقوم بنفسه بتطبيع هذا الفن المستورد، وتحويل هذه التقنية الأجنبية إلى تقنية تخصه ، واكتشاف رسالته فى واسطة التعبير هذه .

ومع ذلك، فإن ضمن هذين الجيلين أو الثلاثة من رواد التصوير المصرى الحديث، هناك بعض ممن أجد أن من واجبى أن أتحدث عنهم؛ لأن جهدهم أوجد استمرارية بدونها ما كان سيوجد ثمة تصوير مصرى اليوم، وعن بعض الآخرين مثل محمود سعيد؛ لأن نجاحهم الشخصى لا يقل دلالة فى نظرنا عن أن هذا الفن قد خرج إلى الوجود.

(٦) انظر الفصل الثالث.

(٧) تاريخ أول معرض لـ «جماعة الفن المعاصر».

(١)

من المؤسف حقاً أن كان المصوران الأولان لمصر الحديثة هما أحمد صبرى ويوسف كامل. فالواقع أنه لا الأول ولا الثانى كان مصوراً أصيلاً بسبب افتقاد كل منهما للشخصية القوية المؤثرة.

برز يوسف كامل على الأخص بأسلوب الانطباعية الجديدة الذى يدين به إلى الأستاذين الإيطاليين فورسيللا وكورومالدى، ولكن مفهوم الضوء كما أدركه «مونيه» أو «سيسلى» غابت عنه تماماً وغرق فى التضاديات غير البناءة للظل والنور ذات النغميات- البنفسجية من ناحية والحمراء الساخنة من ناحية أخرى- وهذا فى مرحلة أولى، بل وأيضاً فيما بعد عندما مالت لوحة ألوانه إلى الوضاعة.

أما عن أحمد صبرى فإنه يعرف على الأخص ببورتريهاته اللطيفة للغاية، الخالية من كل توتر . بالغة الأكاديمية فى تكوينها، كان أحمد صبرى دائماً على ما هو عليه، خلفية رصينة بلا عاطفة، لوناً بلا استبعاد ولا فوارق دقيقة ، خطأ بارداً، صنعة مدرسية. إن صبرى الذى انتسب إلى الكلاسيكية، نكث عما انتسب إليه مبيناً فى أعماله عن مزاج معتقد فيه يسعى إلى تقديم تيار فنى فقد مفعوله . أعرف أن كثيراً من النقاد سوف يذكروننى بلوحته "الراهبة"، وهو عمل أقدره من أجل صفاء خطوطه، ورصانة التكوين والألوان، ولكن فوجيرا سوف يشارك صبرى المديح فى هذا العمل.

(٢)

أما حالة راغب عياد فهى جد مختلفة. إنه ذو مزاج أكثر حساسية. وقد مر بمرحلة جد أكاديمية ليس لها من قيمة سوى دراسته الجادة للطبيعة. دون اكتراث بأن ينسق القيم والكتل فيما بينها، على نحو أن هذا التعميم أو ذاك مهما علت نبرته يظل تأثير نظرية درست ومورست بكل دقة.

ولكن منذ عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٧ أنتج راغب عياد عديداً من اللوحات أبان فيها عن حس نقدى، وملكة التفات جلية إلى قيمة الفولكلور ومشاهد الحياة الشعبية، وانشغال بمعالجة موضوعاته متخلصاً من الأعراف الأكزوتيكية. وهذه المرحلة التى تنتمى إليها لوحات السوق على مقربة من القاهرة و"مقهى بأسوان" و"الرقصة السودانية" تنم عن سيطرة لن يدانيها فيما بعد سواءً بالنسبة لإعداد التصميمات، وإجراء التناسق الهارمونى، والانشغال بتوزيع الخطوط الموجهة للوحة من خلال تضاديات التفاصيل النغمية.

ولكن ما إن تخلص راغب عياد من الأكاديمية واجداً طريقه فى التعبيرية، حتى اقترب من الكاريكاتورية. وهو يستخدم منذ ذلك الحين شريانا سهلاً يلزمه بأن ينحصر فى نوع من التكلفة ذى مظهر تعبيري (واستثنى على أى حال بعض لوحاته عن "الذكر" و "الزار") ويتجه فكرى، وأنا أدلى بهذا الحكم ، إلى متتابعاته من الجواش والأكواريل المعززة



رقصة سودانية - ١٩٤٠ (متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

٥- راغب عياد



سوق الدواب - ١٩٤٠ (متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

٦- راغب عياد

بلمسات من الأحبار الحمراء والخضراء والزرقاء. ومع أن رؤيته تعيد في بعض الأحيان تشكيل الموضوع من جديد مستعينة بخطوط عريضة مرسومة بقوة، وغالباً أيضاً بأشكال خطية محفورة وعنقوانية، فنستشعر نوعاً من الفوضى الظاهرية حيث لا نعود نجد أثراً لإيقاعية أعماله الراجعة إلى الفترة من ١٩٣٣ إلى ١٩٣٧.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنه إذا كان تبسيط الخطوط يلبي لدى راغب عياد الحاجة إلى إعادة العثور على الشخصية الحقيقية للنموذج المستخدم تحت أمارات بعض التشويهاة المدخلة، وتستجيب معالمه الموجعة العجول لمطلب المواربة الفكرية - هذا المنحنى الموحى بالعديد من الصدمات الانفعالية أو بأكثر ردود الأفعال تناقضاً لوجودنا - لما يؤكد أن هذه التعبيرية المفرطة تتجاوز وسائطها التقنية وتنتهي بأن تقود إلى موقف مصطنع الإطار.

على أن راغب عياد بفكره اللاذع، والميل إلى الكوميديا المطلقة، وهو ما يزيل الستار - على حد قول بودلير - عن مفترق الطرق بين الفوارق الاجتماعية - كان واحداً من أوائل المصورين القادرين على إضفاء الطابع المحلى على أعماله.

(٣)

إن تصوير ناجى يحيرنى. أرى إنسانياً يتجاهل غنائيته المفرطة، وشاعراً تصدمه المقتضيات المنطقية للأشياء، وعقلانية التصوير. ولهذا تمثلت درامية هذا

الفنان أيضاً في لقاء الالتزامين اللذين يبدو التوفيق بينهما من ناحية الميل الفطرى للبحث عن صيغة جديدة لموروثاته الفكرية، ومن ناحية أخرى الحاجة إلى الحفاظ على صلة وثيقة بالدرس التصويرى الحديث لأوروبا.

وعند التروى نجد ناجى يبدأ التصوير كانطباعى، ويظل فى أفضل أعماله انطباعياً، وبالتأكيد كان لدى ناجى شىء آخر يقوله غير الاحتفاء بدغدغة الألوان، ومردودها من الكثافة تبعاً للدائرة الشمسية ولكنه أبى الرسم التدريجى باللون الرمادى، والتبقيعية الضبابية المشوشة، مما عرفته بعض نتاجات الدرجة الثانية من الانطباعية. وفضلاً عن ذلك، فقد ثابر المصور، رغم تعارض ذلك بوضوح مع مزاجه، على التوازن الخطى الذى تعلمه من جداريات سقارة، دون الاتكال، على كل حال، على حسه الشخصى فى التصوير (وهو ما كان يمكن أن يلام عليه)، وهو يفسر المعطيات - بكل وضوح - تبعاً لتعاليم بيرودى لا فرانسيسكا بنظريات لوت.

وهكذا، كانت أفضل مراحل ناجى تلك التى وجد فيها حلاً للتوازن بين نفحة غنائية من طبيعته ذاتها وإيقاع أجسام يوظف له تصميم لونه تكون فيه جاذبية الخطوط أقل لفتاً للأنظار إليها. وقد توجب على ناجى أن يشيد غالباً باللون، وأن يتحقق الاعتراف بتألق الشكل التصويرى بالألوان أكثر منه بالجماليات الخطية. ولم تكن الجدوى التى عادت بها



٧- راغب عياد
مقهى فى أسوان - ١٩٣٣
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٨- محمد ناجى ١٩٣٥-٣٣
اجتماع بالحيشة - ١٩٣٢

تعاليم لوت على ناجى تبسيطاً مخططاً عضوياً أو هندسياً موظفاً لتشييد تكوين عقلانى للغاية ، بل اكتشاف جوجان، وحتى إذا كان ناجى يحتفظ فى معالجته للون بمنهج تفرد به مصور "التاهيتيات"، فقد أضحى ذلك المنهج تحت تأثير إميل برنار ضرورة تقنية . بحيث إنه بالنسبة لناجى ، ليس النموذج هو الذى يعمل له حسابه، بل البحث عن طبع له صلات بشخصيته، وهذا ما يجعلنا نفهم لماذا وكيف كان ناجى مدفوعاً للسفر إلى الحبشة والأسباب التى جعلته يصبح مبدعاً لأسلوب "حبشى".

ولكن أجل ، ومع بقاء الفارق، جدد ناجى الحبشى تجربة جوجان فى تصاويره المنفذة بالحبشة عام ١٩٣٢، والتى هى أجمل لوحاته، والتى ربما ستبقى من بعده : اللون الذهبى، الذبذبة الداخلية للألوان الخضراء، أو الصفراء (المتحولة نحو البرتقالية)، والزرقاء الكهربائية ، التى تتجاوب مع ألوان صلصالية وبنفسجية وترايبية؛ كل هذا النسق الذى كان فى الإمكان بكل سهولة أن يخلق إيقاعات خاطئة، يتألق مثل أبواق بهيجة ذات إيقاع إكزوتيكي غير عادى . ولا تولد ندرة الدرجات الباردة أى اختلال فى التوازن ، ذلك أن تألف تلك الدرجات تبعاً لمواضعها. والانعكاسات المتنامية للدرجات الدافئة، والتعاقب التصويرى البحث للمعايير الصباغية - كل ذلك يكسب المقامات الدافئة امتداداً إلى البنفسجيات المحمرة - معنى الاعتدال اللونى، من خلال تصالح

مع الرمادى أو الأبيض. وهكذا ستحول الدرجة الدافئة دون أن يضحي اللون أصم - وهذه حالة جد نادرة - واعتباراً من ذلك، تفرض لوحات ناجى على تنسيق الألوان توازناً حسيّاً مغلقاً على نفسه ولا وجود للثغرات فيه. ولكن على مستوى أعم من ذلك، فإن هذا الالتزام الذى يفرضه ناجى على نفسه - بإقصاء الخلفيات - يظل فى مرتبة زخرفية للغاية، ويرتبط بالتصوير الحائطى الذى جربه الفنان (نهضة مصر، تاريخ الطب، دموع إيزيس، مبايعة محمد على، مدرسة الإسكندرية) دون البلوغ، على أى حال، إلى التوازن التصويرى لمرحلته الحبشية.

* * *

إن الرؤية الذاتية لناجى تزدهر فى النطاق الذى تلتحم فيه - وبطلاقة - حساسيته الشعرية كمصور بالغنائية الوافرة لمادته الملونة، على نحو أن وصفته التشييدية للوحة تبقى تزييداً لا طائل من ورائه ما لم يؤازرها الشعر والحالة هذه . إن الحسابات التقنية يمكن أن تحقق التوازن التشكيلي، ولكن الشعر هو الذى يبدع ويحيط بما كان مجهولاً من مجالات الشخص الأكثر خصوصية.

(٤)

غنائية مثيرة للحواس، شبق متأصل للخضرة والأجساد، توق إلى رغبة لا شبع لها، شىء من الحزن تحت هذا الأرغن الفولاذى، شىء من أعماق أعماق



٩- محمد ناجى
مطران الحبشة ١٩٣٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٠- محمد ناجى
أحد نبلاء الحبشة ١٩٣٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

الإنسان مثل صرخة كبت داخل صماء شرسة :
يالها من رؤية تلك التي لمحمود سعيد عن الواقع
المحتوم الذي يخفى وراء قناعه الغريب من "دعوات
السفر" إلى "الجزيرة السعيدة"! كما أن المادة لا تلبث
أن تغير عنصراً روحانياً. وهو يتوصل إلى ذلك بلا
أدنى لف أو دوران محتفظاً من المادة بالطابع الأكثر
مادية فيها، سواءً بتفخيم البروزات، أو بتحلية
استدارات البطن والثدين والردفين المحدودين
الثقلين ، وتبيان رسوخ التلال والنخيل وصرامة
خطوطهما . وأمام هذه الأجساد المذهبة الفخيمة، هذه
الأبدان الشهوانية ذات العطور المدوخة ، هذه
النظرات المستسلمة التي تتغشاها الرغبة، التي تصل
إلينا أنفاسها المحتبسة الشبقية، تستحوذ علينا
سيمفونيته تحمل إلينا الصوت المحتدم بالغناء الذي
تؤدي به بحرى وجمالياتها حديث الروح.

على أن سحر هذا العطاء ربما يأتى بالإضافة إلى
ذلك أيضاً من الحياء الفطرى لمبدعه الذي يشعر
بداخله احتداماً خانقاً ينفثه فى أشكاله الإنسانية،
ومناظره الطبيعية التي يعبرها الحمير البيضاء
والحمام بطمأنينة، ودلال، وبساطة. وعلى حافة التربة
مياه راكدة تتضاد مع سماء تكاد تكون "سيالة"
(بفضل "الإضاءات")، بينما على مبعده تأخذ التلال

الشكل المكور للقباب، وكل ذلك مطوق برتابة
السعادات التي تمضى . ويبقى فينا مثل خاطرة هشة
من تلك الخلفيات البسيطة للغاية؛ بضعة بيوت من
طابق واحد من الطين البنى أو الأشرعة المنتفخة
لمركب شراعى يشق أديم نهر مثقل بالوعود، تحت
سماء ذات لون أزرق نيلى شديد الكثافة أو ذات لون
أزرق صافٍ ينعكس على طبقات مائية بيضاء.

مرَّ محمود سعيد بمناهج مختلفة. فقد ميزت
بداياته انطباعية تنتمى فى الآن ذاته إلى بيسارو
ومونيه. وتبين المرحلة الزرقاء عن مولد أسلوبه، بينما
تدل الموضوعات التي رسمها عن مزاج ليس بنائياً
قدر ما هو شاعرى (معارك ميثولوجية وغير ذلك من
موضوعات)، ثم تأتى المرحلة الإيطالية حيث يكتشف
سعيد البدائيين الإيطاليين: كارفاجيو، وجيوفانى
بلايني ، ويستبقى مفهوم الخط عند التظليلين،
بالإضافة إلى مادة الطلاء بالمينا لدى البدائيين
الفلاندريين. ولم يستفد سعيد إلا عقلياً من البحوث
التكعيبية، وأخيراً مرحلة "الدعوة إلى السفر"
و"الأخضرات" و"البنيات"، ومنهجه الحالى حيث تزيل
"العقلانية" عن مزاجه كمصورٍ بعضاً من الجسارة
التي عودنا عليها مبدع "النزهة" و"المدينة" (١)
(وهما عملان عبر فيهما على نحوٍ مثير للإعجاب عن

(١) كما هو جلى للعيان تحت تأثير أنجيلو بولو زميل الدراسة بالمرسم.



١١- محمد ناجى كوبرى الجلاء ١٩٤٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٢- محمد ناجى الحلاق بالحشة ١٩٣٢

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

السيمفونية اللونية على طريقة مصورى فينيسيا و عن الانشغال البنائى للكتل والجموع).

ويعكس أسلوب سعيد مطلبين كانا يبدوان عند بداياته غير قابلين للتوفيق بينهما، استطاع أن يجعلهما متوازنين عندما صار مدرّكاً لإمكاناته التشكيلية؛ وهو يحقق تواصل اللوحة، بالرغم من الأشكال الجرمة زاحمة المكان، وذلك بالاستعانة بوسيلة بنائية مدعّمة بأصداء ضوء قوى، ضاغطة على الكتل محركّة أشكالها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بتعزيز اللون حتى حينما تكون التفاصيل مبهمّة. وهكذا، تتحقق مصالحة جلية بين الكتلة النحتية والمسطحات التصويرية. وربما كان صحيحاً أن النور يبدو في بعض اللحظات منبّت الصلة بالواقع، ولكن هذه بلاشك مشكلة، بل ربما المشكلة الأساسية التي أراد سعيد أن يأتى لها بحلّ. وهو ما يسمح لنا أن نلتقط في واحدة من لوحاته - هي "الشيخ يصلّي" (١٩٤١) - كيف ينجح من خلال بحوثه في التوفيق بين ما كان يبدو غير قابل للتوفيق فيه.

والواقع أنه من منطلق الانشغال بأن يعهد إلى الضوء بإضفاء تآلفٍ نغمي جوهري سواءً على الخط أو اللون، فإن سعيد من خلال تبادلية خطوطه

وتحديده بعض رسوم أشكاله يخلق مدلولاً جديداً للأرابيسك، مما يفضى إلى أن يضحى سعيد أقل انشغالاً باللون في حد ذاته من انشغاله بانعكاساته . وإنها لمتعة حقيقية للعين أن ترى بنياته الفوسفورية، وأزرقاته الطمّية، التي يرقى إلى لمعان الفضة ، بينما يتحاور الأحمر الذهبى مع الأصفر المخضر أو مع أخضرات ترابية ولاكيات قرمزية. كما تلهو غنائيته التي صارت أكثر اعتدالاً بين أحضان ألوان صلصالية ورمادية. ومع تواصل الإيقاع الضوئى ، يرقى سعيد بواسطة التصادم الضوئى الذى يغمق الكتل أو يفتّحها إلى الحد الذى يضيف عليها دلالة الأبيض حال صفائه محققاً بذلك للعمل الفنى رسوخه وعقلانيته. ويجد التكوين مستقره فى الضوء حيث يلقي ازدهاره من خلال رأسيات وأفقيّات (ثلاث عرايا حمراء ١٩٣٤) أو من خلال مخططات دائرية ("الذكر" و"الصيادون") ١٩٣٣.

وأيضاً، فإنه بمواجهة حدسية تماماً، تُعزى إلى الذوق الشرقى المتّسم بالثراء ورسوخ الأثر، كما تُعزى إلى الطبع المصرى الذى يجد نفسه فى اكتشاف نمطٍ لتبسيط الكتل، اتجه سعيد إلى التصوير الزخرفى، بمعناه الباروكى(*) المنحدر عن التقليد الإيطالى، مروراً بكل المفارقات الخليفة بروح شرقية . وحتى فى

(*) الباروك أسلوب فنى، ساد بخاصة فى القرن السابع عشر، وتميز بالزخارف والحركة فى الشكل (المترجم).

بورتريهاته العائلية، ومنها "نادية فى ثوب أزرق" (التي تبدو لطيفة ببراءتها الطلية المعبر عنها بلمسة رهيبة ذات طابع وود) نكتشف انشغالا بالجواهر، بحياة جد ثرية ومقتدرة، كثيراً ما يستخلصها إحياء مطوع بفتنة المصور.

(٥)

"أعتقد أن القراءة تعوق التصوير، إذ تتطلب القراءة منى أن أشحذ فكرى كله لها. ثم إننى لا أقدم على القراءة إلا فى فترات الجذب من أجل تنشيط الذهن، ولا يكون ذلك عندما أنغمس فى ممارسة التصوير. هذا فضلاً عن أن قراءتى تنصرف فحسب

إلى الكتاب ذوى الخبرات الحيوية مثل شكسبير، ودانتى وبودلير...". ولكن هل يمكن أن يكون فن إيمى نمر التشكيلي سوى تجربة حيوية؟ إنها حسب علمنا المصورة الشرقية العصرية الوحيدة التي يعتبر عطاؤها مشبعاً بتلك الحسية المؤرقة، الموسومة التشاؤمية العاتية، التي هى من جوهر الطبع السورى. وذلك كما هو الحال لدى الأدبية مى زيادة، مواطنة إيمى نمر التي اتخذت مثلها من مصر وطناً لها، والتي نجد فى التجربة الكلية للذات المتعدية للحدود لديها، نبرة مشابهة، قاسية ومريرة، مما توقظ ذكراها فينا شيئاً أشبه بشجن الليالى والتمرد المطلق.



الصيد العجيب ١٩٣٣

١٣- محمود سعيد

(سفارة مصر فى الولايات المتحدة)

ترجع بدايات إيمى نمر إلى عام ١٩٢٥. وإذا اقتصرنا على دراسة الشكل، فإنه يمكننا القول بأنه خلال بضع سنوات قليلة فحسب، توصلت الفنانة إلى تكوين أسلوب خاص بها، فيه بساطة من بدائية سابقة على عصر النهضة، إلا أنها كانت أيضاً بساطة مشبعة بالروح الشرقية، وإبان هذه المرحلة، أفصحت الفنانة عن انشغالها الواضح بإبراز سمات شخصياتها فى إطار مشاهد مألوفة فى حياتها العادية، من خلال مزيج من مادية خشنة وروحانية مبهمة. وإلى هذه المرحلة بالذات تنتمى جماعاتها من ("اليهود") و("الصيادين"). وتترجم مجموعة ألوان الفنانة، عبر ومضات شبكة أضوائها المرتجلة جلية التأثير، عن توخيها الجاد لنقاء ينبئ عن الروح النحتية لخطوطها، فى مستقبل قريب. وهو ما سيصبح جوهر بحوثها فيما يقرب من خمسة عشر عاماً، سوف تتمسك طوالها عن قصد بتعاليم مايكل أنجلو.

كما سمحت إقامة ممتدة للفنانة فى إنجلترا وإيطاليا وفرنسا بالالتقاء بمختلف النظريات الفنية التى توالى بسرعة فى أوائل القرن. وقد خلصت إلى إعلاء العنصر النحتى فى التصوير، وأدرجت فى انشغالاتها التقصى عن النور الداخلى الذى يوجد الشكل ويربط بين الظلال.

ولما كان ذلك لا يتفق مع توحّد الأجرام، فإن هذه الأجرام تتبدل عند إيمى نمر تبعاً لانعكاسات من

بريق برونزى يومئ إلى حسية حواذية، تضطرم الحياة عبرها برعب جامع من جديد.

هذه الكيانات التى تنام نومة إلهة مخلوعة، هذه الأطفال التى تتلقى نفحة الحياة من أم فى لحظة حنان حيوانى، من منطلق الحاجة القصوى إلى عطاء ذاتى، وهذه الرأس لـ "ثينوس" سوداء مستغرقة فى التفكير، تجرر بأغوار سرٍّ لا قرار له ثمرة جسدها المحيرة المريرة: ها هو المصدر ذاته لبعض تلك الظلال النحتية، تلك الظلال التى تبدد الحياة، فتضحى غير واقعية بالقوة الخافية لوجود لا تاريخ له.

وتتزايد رؤية إيمى نمر معارضة لانشغالها بالأولى فى تذوقها التحليلي. وتعتبر دراساتها بالحبر لرؤس الأفيال ذات فائدة متنامية، سواءً من ناحية القيمة النحتية لظلالها، أو من ناحية التخفيف من وطأة انتقالاتها التى تخلق إيمى نمر من أجلها ضوءاً موظفاً لخدمة حركة مركزية تتوزع تدريجياً على ثنايا الجلد. ومن ثم إسهام كل جزئية من الرسم فى جماع العمل الذى يشكل كلا عضويًا.

على أن لوحات "الطبيعة الصامتة" لدى إيمى نمر (وموضوع هذه اللوحات بصفة عامة تفاح وكمثرى) تبقى بالنسبة لنا أكثر جوانب عطاء الفنانة إحكاماً فى التلوين، ومن ثم أكثرها أصالة.

وانشغالاتها هنا ذات طابع تقنى بحت، وبتحقيق التوازن بين الكتل والضوء والإيقاعات، التى يتراوح الغالب منها بين الأحمرات الداكنة، والأخضر



١٤- محمد ناجی

رأس حبشی ١٩٣٢



١٥- محمود سعيد

الشواديڤ ١٩٣٤

(مجموعة الدكتور مهندس محمد سعيد فارسي)

المركزة، مطوّقة بلون قار ذى لمعان أصم - تدبّر إيمى
نمر البنية المعمارية لفواكهها الضخمة المتخمة
بالعصائر.

وسوف تتابع إيمى نمر منذ ذلك الحين دراساتها
للضوء فى موضوعاتها السيرىالية التى أسهمت آنذاك
فى تجديد التصوير المصرى تجديداً جديداً. وقد
أضحت أشكالها فى تلك الفترة (١) أقل نحتية ، كما
زادت فى سلم ألوانها الإيقاعات الباردة . بينما أبانت
الموضوعات التى تطرقت إليها فى الوقت ذاته عن
رؤى مفعمة ببعض التوجس إزاء الواقع . إنها مرحلة
من التقنيات ندين لها بلوحاتها عن "المراكب" التى
أخرجتها الفنانة إلى حيز التنفيذ على أى حال فى
السنوات العشر اللاحقة. وهو ما يؤكد التواصل
التقنى لدى الفنانة التى أثرت عطاها على مدى
الزمن بالخبرات التشكيلية مثلما كان الأمر بالنسبة
للموضوعات الأدبية فى مرحلتها السيرىالية. إن
"المراكب" وهى متماسكة بفضل إضاءة رمادية
ولسات رقيقة من تذكارات لونية واهنة، تلزمننا سكينه
الخشوع للأقدار. وتعزى هذه الفلسفة الاستسلامية،
واحسرتها، إلى فقد الفنانة لعزیز أثقلت قسوته
كاهلها بالمرأى بها فى صمت امتد لبضع سنوات.

(٦)

كان من يُمْن طالع جورج صباغ أن راح فيليكس
فالتون يذكره بجلال المعمار فى معابد الأقصر

وأبيدوس، ويشد مورييس دنيس انتباهه، بمزيد من
الرصانة، إلى أنه منذ أمير التصوير- أى منذ
ديلاكروا- فقدت الأكاديمية دعائمها. وكان يجب على
الكلاسيكية كى تحتفظ بتواصلها أن تنصاع لا لمبادئ
نقدية عفا عليها الزمن ، بل لمتطلبات التوازن الملح بين
العالم والإنسان، وهو التوازن الحق على الدوام. فى
نطاق اضطراب تولده فى كل آن، ومن أجل أوان
الديمومة الفردية والكونية معاً.

كان صباغ طموحاً. وكان محققاً فى طموحه هذا.
عرف مبكراً كيف يستحوذ على الكثير من الإعجاب..

كان يعرف ماذا يريد: مثل كل "متمكن" قدير وغير
قانع بما يتوصل إليه، اعتقد أن بإمكانه البلوغ إلى
كل مراميه، وأن يغير بمروره اتجاه الريح. كانت
"التؤدة" تضجر روحه وتفكيره.

على أن العود إلى الحياة الداخلية يظل فى لوحاته
درامياً، وذلك من خلال إدراك الهدف المبتغى من
الموضوع المطروح: الأجساد العاجية الكهرمانية
الجميلة تنضح بحسية طاغية، وخدر الأعضاء الدافئة
لا يتلاقى على الدوام بوجوه مع الحياة متصالحة ، بل
تتضاد بوجوه على العكس معذبة بالمرأى يدرك كنهه.
شجر كبير تتدلى أغصانه إلى الأرض، وتمتد فيه
جنور تنمو بأشجار جديدة ذات مهابة خفية، جبل
مقطم يطل على المدينة، ويتضارب مع الوهاد الوديعة

(١) ١٩٣٧ - ١٩٤٢.



مشهد فى رشيد ١٩٤١-١٩٤٢

١٦- محمود سعيد

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



حلقة الذكر ١٩٣٥

١٧- محمود سعيد

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

للوادی الضيق المتعرج، أو مع الظل الأعزل الفالت
لكنيسة من كنائس بریتانی..

عندما بلغ ابن الشرق هذا مرحلة النضج ما عادت
الفلسفة مقبولة لديه إلا في حالتها الأولية المحصورة،
كمجرد درس في الاتزان والتعقل، ما عادت الغوامض
في أعماقها تهز مشاعر صباغ. هل أضحي هذا
السنطوري(*) الذي حط عليه الهدوء يمضي أيام
حسرة وومحاسبة للذات؟ أين أرض "الجنوب" تلك
التي يؤمها الودعاء الذين لا يستقرون على قرار،
فتوقظ فيهم النشوة الأخيرة لتقنيات محسوبة، ويجد
فيها الكثيرون سنداً لهم وعوناً؟...

مما كانت تتألف روح صباغ؟

شكّل ديونيسوس روح جورج صباغ-الشرقي،
الذي يمضي حياته، وبالسعادة الكبرى بذلك، منفياً
في بلاد اللاتين.

وقد مضى طالب المتعة هذا مترسماً خطى
الصدّاقة، يأخذ على عاتقه معرفة الدروب العذراء
لحساسية دائبة التيقظ، وما عاد غريباً على قوانين
التناسق بين الأحاسيس والروح. وراح "يرشف"
و"يحيا" حلم الأرض، والماء. وعند ملامسة الحقائق
ينفك قلبه من عقّاله "ويذوب"، وكذلك يذوب مشهده
الطبيعي، الذي يمتزج بأفاق أخرى سرعان ما تكون

مشهداً من سافوا ثم من بریتون... وبعد ذلك ترد
سكينة وعذوبة جزيرة فرنسا..

على أن حلم السنوات الأولى وذكرياتها تحفران
الكلمات الخالدة لسعادتنا البالغة. هذا الحلم وهذه
الذكريات تقدم لصباغ لاشعوريا الرؤية البعيدة
لسنوات مراهقة أصيلة: فقد قال ذات يوم لجوزيه
كانيرى "إن درجات ألوانى ولدت في إباى بلبنان،
حيث أمضيت إجازات بسنوات مراهقتى هناك، بين
الحصى الصلب تحت الشمس اكتشفت ألوانى..

إن الحياة إنما تنبثق من هذا العطاء حيث الفرحة
والقلق هما الثوابت الكبرى.

هذه الروح الشرقية، تعرف كيف تفيد من لحظات
الإبداع الفريدة: مشهد البحر "الذي هو دائم العودة
إليه"، وانعكاسات الضياء ذات القيم الدافئة، والعتامة
المتأبئة للأطر الخفية والتموجات الترايبية.

ما من مساحات فارغة. كل شيء منضبط، ومعد
بحمية لوليمة الحياة.

الأشجار الساكنة تعيش على يقظة الحواس. والإله
بان(**) لا يتدخل إلا للحظات قصار، وذلك لأنه فيما
بعد الفعل هناك الوجود الذي يتلاعب بغوامضه، وما
من أحد يجروء على الاقتراب: ويمضي الحنين المحبط
وحده في الصراخ بمأساة الصمت الممتد.

(*) نصفه رجل ونصفه فرس كان يعيش حسب الأسطورة في ثيساليا باليونان قديماً.

(**) إله الرعاة عند الإغريق.



١٨- محمود سعيد
نادية فى النافذة - ١٩٤٢
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

ولكن ما الذى يهم! الطبيعة الأصلية موجودة. ولا يلبث أن يعود بها ومن خلالها التوازن ليثبت حضوره من جديد وتتجلى الترنيمة ، ويمضى الدرب يشق تعرجاته.. والفجر أو الغروب "يناوشه" الماء الصافى الوديع..

ما من مسوخ هناك . فى كل الأنحاء يطبع الوجد بصماته: أمارات الجوى تعزز الألوان، وتخفف من وطأة البنيات والأحمرات ، والبنفسجيات ، والرماديات الفخيمة ، وتمحو العتامات اللزجة، وتنفض كل إبهام عقيم، هجمة ممتدة متنافرة، كما لو كان يباركها توق إنسانى إلى الماضى، فتتغلغل المساحات، وتسكن الخطوط، وتنضبط الحدود.

ويستثار الفنان بلغز الإنسان . وكمصور بورتريه، عندما لا ينصاع للتحفظات البورجوازية الخانقة ، يضع نموذجاً أمامه عارياً . عليم ببواطن الأمور، يسمح بالتعبير الساخر والتوريات والأمثال الشائعة. كما جعلته نشأته وثقافته جموحاً صعب المراس.

وإنه لمن حسن الحظ، أن الأقنعة الاجتماعية التى كان يلبسها لم تفت من عضده قط لأنها لم تكن مفروضة عليه، بل كانت من إعدادة هو لنفسه، أما الأسلوب فقد مضى يتكشف بكثير من الكياسة على أى حال.

ويتمرد الأسلوب أيضاً، فيعيده إلى نفسه، ورغماً عن تقنية أتقن دراستها، حتى أصبحت خاصة به للغاية.

(٧)

قراءة عام ١٩٣٠، عند عودة حسين يوسف أمين من أمريكا الجنوبية، وجد الجمهور المصرى نفسه أمام تصوير يعكس روح الحياة الشعبية. وقد أثار هذا لدى الجمهور والفنانين على حد سواء، ما جعل الفنانين الباكرين - ومن ضمنهم عياد- يحسون الحاجة الملحة إلى تصوير ذى علاقة بمصر^(١).

جلب حسين يوسف أمين جديداً فى منحاه التصويرى ، وإدراكه للتكوين، والاستحواذ على الموديل. وكان غريباً أنه وإن لم يكن يرفض تعاليم المتاحف، إلا أنه تحرر مبكراً مما جلبته معها عصرنة التقاليد الشرقية. إن تطلب ديكور خارج عن المؤلف كان بالنسبة لحسين يوسف أمين مشكلة مفتعلة. فهو يعرف كيف يضيف على شخوصه حياة مقنعة، ومواقف، ويبث فيهم حركة تقيم للعمل نبضه النفسانى.

وقد أوصلته خبراته العديدة، وموهبته المتفردة على المقارنة والتقاط أوجه الشبه، إلى اكتشاف ضرورة التحريف فى الأشكال، ويمكننا أن نقول إنها ضرورة لا غنى عنها أيضاً. بل وقد وصل به الأمر إلى التوفيق

(١) يفسر هذا السبب الذى من أجله أدرجنا ح. ي. أمين فى هذا المقام من الدراسة، وإن كان هو، من وجهة النظر التاريخية، ينتمى إلى الجيل الثانى.



١٩- محمود سعيد
الجزيرة السعيدة ١٩٢٧
(مجموعة ج . نيكولا بيدس)



٢٠- محمود سعيد
شيخ يصلى - ١٩٤١
(مجموعة فايقه هانم)

أحياناً بين مسلمات أساسية وأساليب جد متبانية فى
جوهرها، كما بين السيريالية والتعبيرية.

وقد بدأ ح.ى. أمين انطباعياً، وتذكرنا لمسة
الفرشاة فى البورتريهات التى صورها آنذاك ببعض
الممارسات الغالية لدى مانشيني إثر عودته إلى مصر.
على أنه سرعان ما شق طريقاً خاصاً فى المدرسة
التعبيرية ، ممهداً بذلك السبيل لرافع، والجزار، وندا.

وفى لوحاته القليلة، مثل "الراقصة النوبية"
و"عازف الناي" نعاين رسوخاً فى الصنعة ، ومفهوماً
بدائياً للحركات والقيم البنائية للوحة التى تنحدر عن
مزاج شخصى واثق من نفسه.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه من ناحية اللون والنور،
توصل ح.ى. أمين إلى تحرير الإضاءات تبعاً
للاحتياجات التشكيلية والسيكولوجية للعمل. واللوحات
التى سبق لنا الإشارة إليها أمثلة ناطقة على ذلك،
ففى "الراقصة النوبية" يرد الأخضر الداكن والبني
"الفان دايكى" على الأحمر المجاور لهما بأصفر ذى
أرضية من البنى الفاتح.

على أنه وإن كان من المؤسف أن هذا المصور
الأصيل قد كف عن إنتاج اللوحات، إلا أن أبحاثه
العديدة، واهتماماته التربوية، جعلته يحتضن فى
"جماعة- الفن المعاصر" التى أسسها أكثر التجارب
جسارة، ومن هذه التجارب ما أوصل إلى الصحوه
الحقيقية للضمير التصويرى فى مصر.



٢١- إيمى نمر
لوحة «الميلاد»
(من مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



٢٢- إيمي نمر

الأم - ١٩٣٦



٢٣- إيمي نمر

شينوس السوداء - ١٩٤٥



بائعات السمك ١٩٣٧

٢٤- إيمي نمر



مرسی نیلی - ۱۹۵۳

۲۵- ایمی نمر



٢٦- جورج صباغ عارية على الفراش ١٩٢١



جنادل أسوان ١٩٥٠

٢٧- جورج صباغ



٢٨- حسين يوسف أمين في المقهى البلدى - ١٩٥١



٢٩- حسين يوسف أمين الراقصة والزمار ١٩٥١-١٩٥٢



۳۰- حسین یوسف آمین وجه نوییه - ۱۹۵۲



۳۱- حسین یوسف آمین مستحمت علی الشاطی - ۱۹۵۳



٣٢- رمسيس يونان

ضمير المستقبل ١٩٦٠

الفصل الثانى

القلقون

(١٩٣٨ - ١٩٤٦)

"لو تبينتم فى أعمالى تعبيراً غامضاً وجسيماً، بل وحتى مستهجنأً أيضاً ، وخارجأً على كل جمال كلاسيكى، وهو العنصر المنحدر عن ذلك الجانب اللعين المتأصل فى ، والذى ليس سوى الانعكاس لأحاسيسنا المكبوتة كشرقيين، لو تبينتم ذلك، فهنا يكمن اكتشافى.

ولو كنت قد توصلت إلى العثور فحسب على المعالم الأولى لفن محلى جديد، فبهذا وحده سوف أعتبر نفسى فنانا".

ك. التلمسانى

(إعلان الشرقيين الجدد)

يناير ١٩٣٧

من الصعب على بعض الفنانين المنعزلين، الذين تعتبر أعمالهم منبئة الصلة بالوسط الذى أنتجت فيه الادعاء بأنهم قدموا بذلك إنتاجاً فنياً ذا صبغة قومية، أو أنهم حتى بعطائهم هذا أمكنهم أن يوقظوا الوعى الجمالى لشعب معرضٍ عن عالم التشكيل ما دامت الوسائط المستخدمة مستوردة والرسالة المعبر عنها لا علاقة لها بأغوار حياة الأمة. إن إفساح المجال للحوار المشبوب العاطفة بين الفنان وقومه هو النقطة التى يبدأ منها تاريخ فن أى بلد.

ولكن كما سبق أن قلنا ، فإن محمود سعيد وناجى إنما كانا مثلين على نجاح استثنائى، ولكنه أيقظ فى مصر الرغبة على ألا يبقى ذلك النجاح مجرد استثناء، وبعبارة موجزة : خلق تنافس ، بل ويمكننى أن أقول روح تمرد على الأوضاع التى رسمت للفنان المصرى.

وقد كانت هذه الأوضاع عديدة وغير مقتصرة على الأكاديمية فحسب، ولكن لأن الأكاديمية كانت العقبة الأكثر ظهوراً ، بل والأشد مداهمة أيضاً ، وعلى الرغم من أن دعاماتها بدت قوية فى مصر فقد كانت أكثرها تقبلاً للانتحلام بسبب إجماع التمرد على الفن الغربى، أضحت هذه الأكاديمية بطبيعة الحال أول ما أراد الشباب التحرر منه.

ولكن أولئك الذين يسعون مكبلين بالأغلال لنيل حرية عزيزة المنال، وذلك بسبب الصعوبات الواجب التغلب عليها هم ليسوا إلا منشغلين بهذا السعى، وينتهى بهم الأمر إلى رؤية هذه الحرية على أنها هدف وليست وسيلة ممكنة. ولكن الحصول على هذه الحرية هو انتصار على غاية من الصعوبة الظفر به حتى إن أولئك الذين يحصلون عليها لا يكون لديهم بصفة عامة شىء آخر يعرضونه.



٣٣- كامل التلمساني بورتريه للكاتب «ألبير قصيري» ١٩٤١-١٩٤٢
(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)



٣٤- كامل التلمساني «قصيدة حالكة للشاعر جورج حنين» - ١٩٣٩
(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)

إنهم يخلقون من هذا الواقع حقبة انتقالية، ومن يأتون من بعدهم ينسون أن يكونوا معترفين بالجميل، وضد الأمر الذى على غاية من الظلم.

وفى الحقيقة، ما من شئ أكثر مدعاة للاهتمام بالنسبة للمؤرخ من حقبة حافلة بالمساعي فى كل الاتجاهات، وبالتجريبية، والإخفاقات المؤسسية، بميلاد وموت العديد من الجماعات المتحمسة على الدوام والمدججة بالإعلانات، وغالبا ما تكون منزوية فى خطأ الخلط بين الأفكار الجمالية، والسياسية، والاجتماعية، والأخلاقية، ولكنه خطأ يحيى الأرواح فى عمل بركانى، ويعرض الفنان لمئات المخاطر المختلفة المتعلقة بفنه، ومنها ما هو فى بعض الأحيان قاتل له، ولكن على الدوام موح فى عنف بانفعالات، يحيا من أجلها الشباب، ويعتقدون أنهم قادرون أن يموتوا فى سبيلها.

وفى مصر، إزاء الصدام بين الأفكار - التى هى أيضاً غريبة على الفن، والتجارب الفنية بقدر ما كانت أيضاً مهولاً فيها، ومتحمسا لها فى تعددية متناقضة - فإن الفنان الذى عاش هذه المرحلة الانتقالية، استخلص مفهوم التزام جعله مرتبطاً بأصوله العرقية، وأيضاً مفهوم الحاجة إلى استقرار وتماسك بين ماهيته وعطائه، وفى النهاية درس على غاية من الأهمية، مؤداه أنه يُمكن الأكاديمية من أن ترصده تحت مسميات وسمات غير متوقعة، ولأنها ليست جمالية، بل وسيلة للمعنى عبر صيغ تكرارية

يمكن أن تصيب الجمالين وأكثر المدارس حداثة ومعاصرة، على نحو فهم منه الفنان المصرى، بفضل إخفاقات هذه الحقبة أنه لن يكفيه أن يكون سيرياً أو تكعيبياً أو حوشياً كى يكون أصيلاً أو حتى متحرراً من التقاليد ومنتمياً إلى الحركة الحديثة.

وأضيف إلى ذلك أن فنانى هذه الحقبة الانتقالية شاربوا على الموت جوعاً حتى يستطيع الذين جاؤ من بعدهم وتبعوهم أن ينعموا بالحياة؛ لأن أولئك كانوا كبش الفداء، وأما هؤلاء فقد حصلوا على كراسى الأستاذية فى كلية الفنون الجميلة، وباعوا أعمالهم لمتحف الفن الحديث، ورأوا لوحاتهم معروضة فى فينيسيا وباريس، وفى البرازيل.

أما اليوم فالفنان المصرى جسور، بل ومغامر، ما دام أنه لا يكاد يبقى على الدوام فى حدود تقنيته، ولا يقبل أن يلزم ما بإمكانه أن يؤديه، ويدفع بعمله إلى ما هو أبعد من ذلك، معرضاً نفسه مع كل لوحة يعرضها لاحتمال الإخفاق القاتل. وهو جد مفعم بالخيلاء مما يريد أن يقوله متعجلاً إلى الحد الذى يثير الدهشة. برم بالتقنية، ومثل الصبية الصغار يحاول أن يفعل "من كل حبة قبة"، ومهما بدا العمل الذى ينتجه أعرج متعثراً، فإنه لا ينتظر لها أن يعتبر فى تمام الاكتمال.

ومن الجلى أن الناقد فى هذه الحالة عليه أن يصيح منبهاً إياه إلى الخطر، مذكراً بكبح جماحه والتزام



بدون عنوان - ١٩٦٠

٣٥- فؤاد كامل



تكوين - ١٩٦٠

٣٦- فؤاد كامل

النظام ، ودعوته إلى العمل ، طارحاً كل هذا الحماس
الصبوى مزيداً من الأناة والتمهل.

فيما مضى، كان الأمر على عكس ذلك تماماً ،
وكان يجب أن تمضى بعض النفوس المغامرة، التى
استحوذ عليها حقا حلم لا يلقى تبريراً فى التمرد -
منادية بالحرية. كل الحرية دون انقطاع، داعية
الفنانين، بل والجمهور أيضاً إلى إذكاء روح الطموح
والحماس فيهم، وباختصار إلى تحقيق انتصار صعب
على الخنوع والجهل والكسل، كل ذلك معاً. وكان يجب
إتيان ذلك فى المجالات جميعاً: التصوير، والنحت،
والأدب ، والاجتماع، والسياسة، والأخلاق، لأن
الضمير لا يصح فى مجال واحد من الأنا أو اللا
أنا، بل فى جميع المجالات معا وإلا فلا صحة.

وقد تكون هذه الضرورة قد التحمت قليلاً، بل فى
بعض الأحيان كثيراً بارأء ووجهات نظر شباب
الفنانين والمثقفين فى تلك الحقبة الانتقالية، ولكن
النتيجة تبدو اليوم مدهشة، يكاد يكون كل المصورين
المصريين الذين لهم قيمة: شعراء، وكتّابا، ودراسين،
يجدون جميعاً فى التزامهم هذا صحة الضمير فى
عالم كل منهم.

وفى الختام من المناسب أن نسجل أن جمهور
مصر كان، كما لو كان فى ريف قصى ، متخلفاً عن
فرنسا بخمسين عاماً بالنسبة للأدب ، ومائة عام
بالنسبة للتصوير والموسيقى، وأولئك الذين مرضوا
ووخزوا حقبة الانتقال التى أتحدث عنها نجحوا فى

شئ احتفظ بتواصل: أنهم جعلوا الجمهور المصرى،
أو على الأقل الصفوة منه، معاصراً للجمهور
الفرنسى، وقد كان من قبل جامداً متزمتاً. وبطبيعة
الحال، فإن هذه الحالة من الغليان الفكرى لم يكن
بالإمكان أن تولد بين ليلة وأخرى، بل إنها احتاجت
إلى مرحلة إعداد يمكن أن أسميها مرحلة المجلات
الشابة . وقد كانت توجد فى بداية فترة ما بين
الحربين نشرة "راية الخيال" La Chimese التى
تدين فى ذيوعتها إلى حضور المثال مختار : الذى
وصل من باريس حيث عاش بصحبة ماريو مونييه،
وعرف أهمية الصلة بين الفنان والجمهور، وإن لم
أدرك الحمية الخيرة التى تحيى فى باريس الأوساط
التى يبتكر فيها شئ جديد. ثم بعد ذلك صدرت مجلة
"الضيافة". ولم تكن من الناحية الأدبية سوى منتج
رومانتيكى من الدرجة الثانية، ذى طابع ريفى وعتيق ،
ولكن ما استأهلت هذه المجلة عنه التقدير هو أنها
أقدمت على شئ جد جديد وهو أن هيئة التحرير كلها
أو غالبيتها كانت من النساء، وكانت تضم إيمي خير
الشاعرة، وحماية ونيلى قوشيه زنانيرى.

وفى بداية النصف الثانى لفترة ما بين الحربين،
أسست جماعة "الإسيست Essayistes" البحاث
التجريبيين، وأصدرت مجلتها بعنوان "إسهامة" un
" Effort مع سالتيل وجيل ليفى فى مجلس التحرير،
ولكن محتوى المجلة لم يرق إلى مستوى الجهد المبذول
فيها، وظل فكرها مدرسياً.

وأخيراً، فى عام ١٩٣٤ قام محمد محمود خليل الذى كان يرأس صالون القاهرة الرسمى بتزكية بول- ألفريد قيس الذى كان شخصية مرهفة الحس، معطاء، وعلى كفاءة وخلق، وعدوا لدوداً للأكاديمية التى كان لها قدح معلّى فى جمعية محبى الفنون الجميلة - قام بتزكيته لتولى إدارة "إسهامة" ففتح الأبواب لجورج حنين ، ونظم من أجل موسم عام ٣٤-١٩٣٥ أول صالون "للإسيست" وسرعان ما لم جورج حنين - الشاعر المنظر، صاحب الروح المغامرة، المتشوق لكل ما هو غريب - شمل الطليعيين من حوله.

وفى عام ١٩٣٧، حدث شرخ بين أعضاء جماعة "الإسيست التجريبيين" على إثر حفل نظم لما رنييتى الذى كان فى زيارة عابرة لمصر. وقد حشن حنين فى الحفل هجوماً على التواطؤ بين الشعر والاستعمارية الإيطالية فى الأعمال الأدبية للفاشية.

وأسس حنين جماعة "الفن والحرية" التى انضمت إلى دعوة بريتون المعلنة فى بيان بعنوان "من أجل فن ثورى مستقل" وقعه عام ١٩٣٨ فى المكسيك مع ديغوريفيرا. وقد نشرت جماعة "الفن والحرية" بيانا بعنوان "يحيا الفن المنحل" احتج بشدة على الخطر الذى ألقى به هتلر على التصوير الحديث، ودعت الشبيبة الفنية إلى إبداء الرفض ضد ذلك، كل بطابعه الشخصى، وإلى التمرد على المفاهيم المسبقة.

(*) انظر الفصل السابع.

على أن هذا البيان جدير بأن نورد هنا أهم فقراته: "نعرف بأية عدوانية ينظر المجتمع الحاضر إلى كل إبداع أدبى أو فنى يهدد مباشرة على نحو قل أو أكثر الدروس الأدبية والقيم الأخلاقية التى يعتمد على الحفاظ عليها إلى حد بعيد بقاؤه هو ذاته - بل ديمومته.

وهذه العدوانية تتجلى اليوم فى البلاد الشمولية وفى ألمانيا الهتلرية على وجه الخصوص، بأكثر السبل دناءة ضد فن يصفه بالانحلال عسكريون شرسون تبوعوا مراتب السادة مطلقى السلطان، وهم أدعياء علم ومنحلون.

أيها المثقفون، والكتاب، والفنانون! فلنعلن معاً العصيان. هذا الفن المنحل، يخلصنا متضامين. فيه تكمن كل فرص المستقبل. فلنعمل من أجل نصرته على العصر الوسيط الذى ينهض فى قلب الغرب من جديد.

ثم أقام جورج حنين بعد قليل معرض الفن المستقل، وقد تواجد هناك وكان من بين عارضيه عديد من الفنانين الأجانب تواجدوا هناك، إما لأنهم منخرطون فى قوات الحلفاء، وإما لأن العمليات العسكرية قد احتجزتهم فى مصر ردىاً من الوقت. ونذكر ضمن آخرين المصور المجرى إريك دى نيميس(*)، الفنان الممتاز، المصمم، والرسام، ومعد الديكور المسرحى، والموسيقار، والمعمارى، والمثال،



٣٧- رمسيس يونان

عالم سيرياالى



الألم - ١٩٤١

٣٨- كامل التلمساني

الروح النقاد المبررة. وتمتد انشغالاته من الأدب إلى الفلسفة ، من تاريخ الفن إلى تاريخ الموسيقى، من المسكوكات إلى الفهرسة، وذلك مع سيطرته على كافة تقنيات هذه المواهب المتنوعة كما نذكر المصور الإنجليزي دافيد دي بيثيل صاحب الإبداعات الغريبة، وأخصائي الملابس المسرحية والمستنسخات الفنية، وأيضاً وليام ويلز المتخصص في تاريخ العمارة، وجون فليمينج المتخصص في تاريخ الفن الذي أتاح زيارته لمصر التعريف في الخارج بالمزج الطريف بين الباروك والركوكو في عهد محمد علي، وإيان فليتش، الشاعر الإنجليزي والمترجم المدهش لأكثر قصائد الشعر الإسباني عتامة وغرابة ، والشاعر الإنجليزي جون والير المتصدي على الدوام لاكتشاف المواهب الجديدة، وجورج فريزر أكبر الشعراء الإنجليز الشبان، بحاث، وفيلسوف، ومترجم مرموق، وسيريل دي بو، الكاتب ومؤلف الدراما وعالم جماليات ، وباحث، ومؤرخ مسرحي، وناقد وكم من أشياء أخرى عديدة . ويجب ألا ننسى أن جماعة "المدفأة" (The Fa Lamander). التي أسسها جيرار بوليت، الشاعر ومترجم هوراس، اتخذت مركزها في الزمالك- ذلك الحى الأنيق من أحياء القاهرة - وكانت تضم جورج فريزر، وجون والير وسيرسل دي بو وآخرين ، كما أن مجلة "مشهد شخصي" Personal

(١) انظر الفصل الثالث.

lonscape (منذ ذلك الحين. كان يعاد طبعا في لندن على هيئة المختارات)، وتضمنت أعمالاً لم يسبق نشرها للورنس داريل، وبرنارد سبنسر وتيرينس تيلر وروبيرت ليديل (الروائي والبحاث الذي لقي مؤلفه "بحث في الرواية" نجاحاً، وأثار ضجة في لندن بسبب تعويضه لبعض الأعمال ذات الصيت الراسخ). وإن غالبية الفنانين والكتاب الذين أشرت إليهم كانوا يجتمعون بالقاهرة حول سيريل دي بو وإريك دي نيميس في مكتبة راکاح، التي كان يرتادها جورج حنين وكافة الفنانين المصريين الشبان، وإن مرسومي إريك دي نيميس ودافيد دي بيثيل كانا يفتحان أبوابهما لكل قادم من أمثال التلمساني، وفؤاد كامل ، ورمسيس يونان، وسمير رافع (١) الذين تعلموا هناك ما لم يكن بإمكانهم أن يتعلموه في أى مكان آخر. وإن إريك دي نيميس كان يعرض عادة في صالون المستقلين ويمد فنانى مصر بالتشجيع، وقد أعطى لفترة من الوقت دروساً في تاريخ الفن، وإن تأثير سيريل دي بو هو الذى حرر شباب الإسكندرية من إعجابه بأناتول فرانس، وبييرلوتي، وبورجيه، وبرنستين، والتصوير الأكاديمي، وفجأة اكتشفوا - تحت تأثيره - مالارميه، وقاليري ، وجيد، وبروست، وكلوديل، وبيكاسو، وبراك، وماتيس ، وديرين. وقد قدم للمسرح خمس عشرة مسرحية جديدة، وقدم من



مشهد سيریالی

۳۹- رمسیس یونان



أمام البحر

۴۰- رمسیس یونان

إذاعة القاهرة أحاديث عديدة كما كتب جورج فريزر المادة، وأصدر كل المجالات التي ظهرت أثناء الحرب فى الشرق الأوسط متعلقة بدعاية الحلفاء باللغة الإنجليزية. ونشر جون والير مجموعة مختارات من الإنتاج الأدبى فى مصر إبان تلك المرحلة، وإذ نشر سيريل دى بو - فى طبقات جد فاخرة - بعضاً من أعماله، فتح الطريق لظهور الطباعة الفاخرة فى مصر، مستثيراً بذلك النشاط فى المكتبات. ونشرت إقبال العللى مجموعة مختارات من الأدب الألمانى، ونشر سانتينى مختارات عن باريس، كما أصدر إتيميل مجلة فاخرة بعنوان "قيم". وقد تولى إريك دى نيميس إعداد الرسوم والزخرفة لأغلب هذه الأعمال ويرجع الفضل إلى هذا التقارب بين الفنانين الذى هو فى العادة مفقود أن وجد ألبير قصيرى الفرصة كي تترجم أعماله إلى الإنجليزية، ويلقى بذلك الشهرة فى أوروبا.

ولكن وسط هذه الحمى الإنتاجية. ووسط علاقات بلا توقف، ومناقشات، وإصدارات ومعارض، لعب جورج حنين دوراً مهماً. فهو الذى نظم معارض المستقلين عام ١٩٤٠ تحت رعاية "الفن والحرية" وعام ١٩٤١ فى عمارة الإيموبيليا، وعام ١٩٤٢ بفندق الكونتينيونتال ، وعام ١٩٤٥ فى دار الفن بمدرسة الليسيه الفرنسية، ومن ثم كان هو بحق العلامة المميزة للاتحاد بين الفنانين المصريين والأجانب ،

وهو الذى حقق التلاقى بين الجمهور والتصوير الحديث، وأوجب على الفنانين المصريين طموحات جديدة، وربما كان وجود السيدة إقبال العللى، حفيدة الشاعر المصرى الكبير أحمد شوقى إلى جواره، قد أسهم فى حصوله على موافقة أهل الفكر فى البلاد على وجهات النظر الموهلة فى الجسارة.

فى هذه الحقبة، ترجم "فصل فى الجحيم" لريمبو إلى العربية ونشر فى "التطور"، وأصبح كافكا وسارتر وكامو مقروئين ، وبيكاسو، وديلقوتانجى ، ودالى، وماكس إرنست أساتذة فنانين موثقاً فى كفايتهم وأكثر القيم المؤكدة لعصرنا.

على أن تماسك الحركة كان قصيراً ، وفى عام ١٩٤٧ لم تكن "جانح الرمال" سوى محاولة سريعة الزوال للعمل على إعادتها إلى الحياة من جانب الشاب فؤاد كامل الذى كان بالكاد قد توصل إلى إثبات وجوده برسومه الأوتوماتية وتصاويره الراسخة العنيفة التى أبدعها من أجل قصائد شنودة.

ولكن منذ وقت بأكبر من نشوئها ارتبطت الحركة بطريق بدت فيه الانشغالات الأدبية تتوافق بمزيد من الفعالية مع شخصيات المنتمين إليها، وقد وضعت هذه المحاولة الأخيرة نهاية لمرحلة قلق صبوى وموجع.

على أن المصورين المصريين الذين يكتفى بذكرهم من هذه المرحلة هم كامل التلمسانى، ورمسيس يونان، وباروخ وفؤاد كامل.



٤١- رمسيس يونان ضمير الأرض - ١٩٥٨



٤٢- رمسيس يونان المدينة السحرية - ١٩٦٠

(١)

كان كامل التلمساني وليد الثورة وجيشان زمان الحرب. نمت أعماله الأولى المعالجة بالجواش، عن فن عنيف، وحس لوني درامي ملفت للأنظار، وجمالية صادمة، وعن مدلول التزام وإيحاءات تسمعا لغة شديدة اليأس والتمزق العصي على التحليل. التشنجات، وصرخات اليأس، والنوبات، كانت تخنق عنده الواقع الذي لا ثبات له للأزمان الغابرة. وترزح القيمة التشكيلية عنده تحت عبء يسحق الحس التصويري. وعند الاقتراب من نهاية عمله بالتصوير انخفضت جرعة الهول والتطرف الأقصى في ألوانه. ومع احتفاظ التلمساني بحسه المثير للإشفاق والآخذ بالآلئاب في إبراز الجراح الإنسانية أدرك أن عليه الانصياع للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتي. وأخذت التفاصيل تفسح الخطا لتآلفات في الإيقاع أقل تضادا أو تصادماً، ولكن كان العديد من التضحيات والضيقات، والتخليات قد وسمت ما شاب صرخة الفنان من يأس وعدم فاعلية وصيرورة الحركة أضعف من المصير المفجع لحضارة متعطشة للدماء واللاعذالة الاجتماعية.

(٢)

كان رمسيس يونان أكثر حزمًا ويقينية، وبدا تمرده أكثر إنسانية وذلك بفضل السيريلية. ولما كان أكثر ثقافة أيضاً، فقد ارتضى الانشغال التحليلي الملح، وكانت شخصياته ذاتها خاضعة لفلسفة عقلانية من بائع الأشياء، بل إن نبرة قاسية صماء كانت تغلف شخوصه الرخامية.

وكانت هذه بداية رائعة تبعتها ما يربو على عشر سنوات من الصمت وعندما عاد يونان إلى التصوير عام ١٩٥٧ جلب ثمار تأملاته وقراءاته.

اختفت الوجوه الرخامية التي سبق أن أشرنا إليها، وقد تحررت هوية الكائنات من كل فردانية خاصة كي تواجه الركض الجموع للأشكال نحو الصيرورة، ويبدو أن صمت يونان وجد في وفاة كامو ذاتها معياراً جديداً للتفكير أقلق وجوده كله. وقد صدم نضجه بالمصير الذي صارعه في صباه المتأجج. ويبقى من الآن فصاعداً الحيز الضخم للصحارى السحيقة مترامية الأطراف، صحارى التمرد وإصرار النبات، وصمت الجماد. وقد أضفت الأرض كلها الانسجام على انتصاره الجديد وفقاً لضمير إنسان الغد، الإنسان المتمرّد، الإنسان الملتزم الصمت، الأسئلة بلا إجابة، الانتصار عقيم، والحرية في الأغلال سنة، وهل يعنى ذلك أن المصور المفكر يجب أن يتنحى ويستسلم؟ هل يعنى ذلك أنه ما عاد من أوان للكلمة أو لسراب الألوان؟ هل يعنى ذلك أن المعمار العقلاني للإنسان، الذي دأبت النزعة الإنسانية عشرين قرناً على تشييده يجب أن يهوى وينهار، ويفسح الخطى للغة مشوشة مؤلفة من مجرد إرهابات وأصوات أولية متلفظ بها؟

ولاشك أن رمسيس يونان لا يقترب من الأزمان الجديدة مجرد اقتراب سلبي، بل هو مدرك فحسب للقيم الموجودة دوماً رغم النكبة العصرية التي نحضرها والتي يرتبط بها فكرنا أينما كنا، ويظل خاضعاً لها.



العربة - ١٩٣٩

٤٣- باروخ

(متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية)



۴۴- باروخ

تكوين



فتاة - ١٩٤٠

٤٥- باروخ

وليس هذا الوعي هو الفعل المتحرر ، بل هو الفعل الذى فى عداد التكوين. إن المسيرة جد مختلفة: يتوحد الممثل والمشاهد فى المسيرة ذاتها وتحت السمة العالمية ذاتها. ما عادت الثورة مجرد ظاهرة بسيطة، بل حقيقة واقعة، حقيقة تندمج فى لاشعورنا الذى يشكل هويتها، ويأسر أكثر أصدائها خفاءً. الأجساد المشبعة بالشمس، التى تحدث عنها كامو . نضحت عمداً بهيئتها وتوقعها الديونيسى لتلحق بسر الحبات الذهبية تحت السماء البنفسجية لخريف البحر المتوسطى. إن الرياح حاملة الإلهامات التى يعجز عنها الوصف، وأشعة الشمس المتحيرة فى مسيرتها غير المألوفة لن تتحكم فى المستقبل فحسب ، بل وسوف تسيطر على الانحلال المضطرب لمستقبل غير مؤكد (٦١-٦٢).

ما عاد ثمة تكوين ولا تآلف كفى مما يستجيب إليه النقد الفكرى للمتأمل، بل حل محل ذلك بسط للقوى كافة على اختلافها، وتضافر كل صخب وضوضاء، والإدلاء ببرهان حيث لا مجال لبرهان.

هل ارتضى رمسيس يونان، الذى هو مصور قبل كل شىء، واستخدم أساليب نقلتها إليه التقاليد التشكيلية؟ هل ارتضى فى تصويره الثورة التى قذفت به إليها عقلانيته أو يمكننا أن نقول عقلانية كل الأزمان، أم أن هناك فى حالته انفصاماً بين المصور والمفكر؟

أجل، وذلك لو لم يكن يونان قد أدرك الهوة التى تفصل فكره عن متطلبات التشكيل. ولم يكن قد ارتوى

بالنزعة الإنسانية الجديدة، ولم تكن أحلامه قد صاغت لها لهفة ريمبو، وحتمية لوتريامون الإجرامية والملائكية فى الوقت ذاته، وشخصيات ساد، وصوت بريتون الكبير، كل ذلك معا إنه لا نكران لماضيه؛ ذلك الماضى يستحوذ علينا، وتصبح عيوننا وقلوبنا مفتوحة من جديد على ما كانت عليه فى زمن الأحلام الأولى.

وبعد ماذا يقال عمن يتناول القربان فى حجر ثورة لا نكران لها، مولودة من رحم التقاليد المتواتر عليها، بل وشارك يونان؟ أم الثورة فى إنضاج الثمرة التى سقطت من الشجرة التليدة المنغرس جذعها فى أعماق غير مشكوك فيها ، وإن كان الكشف عنها دائماً من جديد؟ لا يبقى إزاء ذلك سوى التهكم، والتزام الصمت، وهو موقف اللاقبول وهو موقف الرفض وعدم الانتماء إلا أنه على عكس ذلك لو أن الرجل لم يتمسك، أو لم يعد يتمسك بالكلمة التليدة، فإن قلبه على العكس ، أفصح عن تشبثه بالقديم فى لغة جديدة. ظل رمسيس يونان واقفاً على قدميه، عنيداً منيعاً على عتبة البناية التى أقامتها التهويمات المتمردة لأيماننا الأخيرة .

وهو لم يجتز العتبة، ليس لأنه لا يعرف ما الذى ينتظره فى قصر التيه، ولكن على العكس، فإن هذا التمرد يرقى إلى ما هو أعلى من الجموع المتعاركة كى يحيا على نحو أفضل مصير هذه الجموع ذاتها.

وسوف نلقى كل هذا التوتر الدرامى لوجوده مسجلاً بالباح فى ألوان لوحاته وتكويناتها. كان دالى نقطة انطلاقه، لكنه لم يقتف أثر أستاذه فى كل



٤٦- فؤاد كامل

بدون عنوان - ١٩٥٨



٤٧- فؤاد كامل

تجريد - ١٩٧٠

شطحاته العبقرية. بل إنه انفصل أيضاً، بغير عمق، عن اتباع ميرو وإيف تانجوى. على أن تقنيته – بالمعنى المادى للكلمة – مدينة إلى الفلاندرين وفنانى الشرق الأقصى المجهولين فيما يتعلق بنمنمة التفاصيل، وتحرر الألوان البدائية المدمجة فى أصداء النغمات الثرية أو بعبارة أخرى فى جزئيات درجات التلوين. وقد قام التكوين عند رمسيس يونان على الباروك بقدر ما قام أيضاً على الكلاسيكية. وإن توالد الخطوط، وحصيلة الأفقيات العديدة والعموديات ذات الظلال جاعلة جسم التكوين كأنه يسيل دماءً، والتحويلات الأريية إلى العذوبة التى تكاد أن تكون لانهائية، فتضىء البنيات والبنفسجيات وترقى بها إلى لمسة الذهب – كل هذه الخصائص الجوهرية ترسى الحقيقة الداخلية لفكر مرهف، متماسك، وصادق تشكيميا، ومع ذلك ، فثمة انسجام كبير ينتظم اللوحة، ويعطيها نبرة كلاسيكية، وتتلاقى لدى يونان ديمومة لونية تتمركز عند نغمية فريدة: الرقائق البنية، الأخضر، البنفسجى ، الأحمر، البرتقالى، البنيات المحترقة تضاعف إيقاعاتها المتعددة فى ضوء مذهب، ملطف للتضاد، مدبر للأحاسيس الرهيفة للحلم والحياة.

تصوير مثقف ، تصوير شاعر، تصوير رجل ممزق بين عالمين، على حد قول موريس جوين

(٣)

باروخ ليس مثقفاً وما من فكرة ميتافيزيقية، فى اعتقادى، قد أقلقته حساباته كفنانٍ. هو مصور حرفى

بأرحب ما فى هذا التعبير من معنى ، وأجمله أيضاً. بدأ باروخ يشق طريقه مصوراً للمادة فى الآونة التى عرفت السيرىالية فى مصر دروباً جديدة تدق عن الوصف موهلة فى ضمير الشباب النشوان بالمتعة والحلم أما باروخ فلم يشارك فى هذا التيه. بل إنه لم يقتصر فى هذا الخضم كمتفرج ، بل "كمحارس حدود" يكاد يشهر سوطه فى يده ، مطالباً من خلال أصدقائه ورغما عنهم بحقوق الحكمة والتبصر وذلك على حساب الحلم أيضاً، بل وامتنع عن المشاركة بأعماله فى «معارض الفن الحر».

ويبدو باروخ منذ أول أعماله ، وقد فهم المعنى العميق لخطوط القوة فى اللوحة: خطوط القوة التى تفصح عن التكوين ، أو بعبارة أخرى السبب الأولى لكل توازن تصويرى. أضف إلى ذلك الكد الحثيث لرجلٍ كان مكانه أفضل لو وجد فى نقابة من حرفىي العصر الوسيط من أن يوجد فى عزلة مرسوم فردى.

كان "الموضوع – الحافز" قليل الأهمية. أما ما كان ذا أهمية، وما كان أيضاً يحسب له حساب عنده فهو التركيز على المحتوى الجمالى معتصراً الجانب المضمر للفنان ، مبلوراً مسعاه للتألق الأسلوبى، والانسجام والتوازن ، والواقع ان باروخ تحرك من المادة متوصلاً إلى الانتصار على المادة، ولا زلت أذكر كل تلك الجدية التى كان يوحى بها عمله دون أن يتوصل قط إلى إقناع النقد. كان العصر عصر مطالبة اللوحة بأن تحكى حكاية ولم يكن لدى باروخ سوى أن يقدم تصويراً، وكان المدعوون يجدون أن



٤٨- فؤاد كامل

تكوين - ١٩٧٠



جزء تفصيلي من لوحة "تكوين" - ١٩٥٩

٤٩- فؤاد كامل

الوليمة المعروضة عليهم جد هزيلة. سأسْتَحْضِرُ هنا لوحتين من مرحلته الأولى تعتبران ضمن أجمل الأعمال وأكثرها جدية بمتحف الفن الحديث بالإسكندرية وهما "امرأة وطفل" و"العربة" إيقاعات رمادية تتوازن مع الألوان الزرقاء العميقة أو مع لون أحمر هندی ، وتكوين صارم وجيز احتفظ في الوقت ذاته بدرس جرومير ولوت وخط حازم قاطع، و جو مغلق معزول بتأثير بنية قوية، ملتزمة بالمفاهيم المثالية لقاعدة الرقم الذهبي .

في عام ١٩٤٦ سافر باروخ في رحلة دراسية إلى فرنسا ، حيث زوده جليز، وباك فيون، وجرومير، وليجيه، جنباً إلى جنب مع تعاليم براك النبيلة، بالعنصر الروحي لتحول جديد لتصويره. لقد علمه "كلاسيكيو" العصر أن العمل الفني ليس هدفاً في حد ذاته ، بل هو وعلى الأخص التعبير الأول لبحث ملموس عن باب جديد مفتوح على تأملات القلب والروح.

وإبان بعض سنوات أخرى استخدم "الموضوع" كوسيلة لتحقيق الذات. وأما اعتباراً من عام ١٩٤٩ فإن باروخ صفى ما ضياً جاداً ليواجه صعوبات جديدة.

وأصبحت مثاليته الجديدة تتمثل في الآتي: أن يستنطق المادة ، أن يتطلب من الخط الخالص قدرة سحرية، أن ينظم مشكلة المكان ليس على أنه كما كان

من قبل إطاراً يضم عالماً وإنما بالأصح كحقلٍ للرؤى التي تتفتّح بجسارة على المستحيل، على المستعصى على الفهم ، على المجهول.

واعتباراً من ذلك صارت اللوحة مشاركة في تجربة الإنسان ليس كفرد بل كجزء من ضمير سلاله، من ضمير عصر. الدائرة تكسرت، و الأشكال محقت وظهر الإنسان الجديد دون شكل ملموس، دون أنموذج مقرر، وقد أرجع إلى المادة وتمثلت صيرورته بالضرورة كانتصار على المادة، ومن جهة أخرى ، فإنه على الرغم من موت الأشكال التقليدية ، فإن الإيقاع لم ينتقص ولو أدنى انتقاص. ويُجلى باروخ دلالاته السامية بمتوازيات متكسرة وعموديات سامقة، وخطوط عمودية تتغنى بالمرور الحاسم للحدود المحاصرة المحيطة، محافظة على توازن المركز البصري أو بعبارة أخرى "الحيوى" للوحة. ولكن إذا بقيت الحركة مرتبطة بالمادة، فإن الضوء راح يدفع داخلها النبرات المضمرة للحساسية.

أود أن أبرز أيضاً عند باروخ الاقتصاد في الوسائل، الذي هو سمة مميزة لتصاويره. ذلك الاقتصاد في النغمات الأولية، والجرعة المنضبطة للكماليات حيث ما من درجة لونية تتملق العين، وإنما الكل يشارك بالحاجة ذاتها في التوازن بين لون رمادي وإضاءة صفراء عميقة، حمضية، وكستنائي يتحول بالضرورة إلى لون بني أو إلى أحمر باهر. إن

التوافقات البنفسجية فيما بينها تشكل، وحدها،
العمق النهائى للوحة.

(٤)

ولما كان التلمسانى قد ترك المعركة مبكراً كما
انسحب يونان وباروخ إلى باريس ، فقد ظل فؤاد
كامل وحده يمثل "العصر البطولى".

وقد حَدَتْ أرسنقراطية "فطرية فيه، وحس أكيد
بجدية الفن، بهذا الفنان المتشكك أن ينغمس فى تأملٍ
نيتشوى. كان المعروف عنه عمله بتؤدة ، كما عرف
عنه أيضاً إنه متأمل دون انزعاج للعادى من
الاحتمالات الطارئة، ولكن لم يكن بالمعروف- حتى
عام ١٩٥٨- أن صمته كان يقوم على تطور شبه
كاملٍ لفنه.

كانت السمة السائدة لعطاء ورسالة فؤاد كامل
هى الحصافة والفطنة. الواقع، أن هذا الفنان الأمين
الذى ظلَّ يتأمل فنه منذ قرابة عشرين عاماً لم يجلب
لا إلى لوحاته ولا إلى رسومه، أمانة مخففة. إنه حالة
جد نادرة وتستحق أن يشار إليها ، وبالأخص عندما
تتعلق بذهن فضولى، قلق ، وعلى الدوام فى طليعة
حركات الفكر أو الفن عندنا. الذى لا يحبه فؤاد كامل
هو المغامرة كمجال لحرية يساء فهمها، ولكنه يحبسها
كمؤشر أمان للرد على أكثر تساؤلات وجودنا إلحاحاً.
ولعل البعض سيكف لذلك عن فهمه؛ ولكن ذلك لن
يحبط همته عن أن يشق طريقه، عبر ما يدق عن

الوصف، موقناً بأن إدراك الحقيقة ينتمى إلى ما ليس
له حدود. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ثمة توازناً كبيراً
ينظم كل مسلمات مشكلته الداخلية: ألا وهى إسهامه
هو نفسه فى التوازن الحواسى الذى يوحد بين
الكائنات الحية فى نظرة تساؤلٍ إلى حياة الأشكال،
والألوان ، والأنغام اللانهائية لدقائق الفوارق الروحية.

من السيرىالية، ثم التعبيرية التى مارسهما فى
بداياته، إلى الفن اللاتشخيصى فى مرحلته الحالية،
ليس ثمة انفصام ، بل هناك تواصل. من المؤكد أن
الخطوط قد اتخذت لغة جديدة، بينما على العكس
احتفظ بالتكوين، وقام توازن عضوى فى اللوحة، أما
عن الفكر، فيجب الاعتراف بأنه تحرر من معوقات
الشكلانية كى يخطط طريقه فى المجال البكر لشاعرية
الألوان.

سوف يكون من السهل أن نمضى إلى تنمية فكرة
محورية، كثرت مرات الإفصاح عنها، للرابطة بين
الشعر واللون. لكن هذا ليس موضوعنا، ولنضع فى
الحسبان فحسب كمال الرؤية، وتوجهها إلى حد كبير
نحو أسرار الضوء والظل والحقيقة، وإيماء التفاصيل
بدورها إلى المنحنى الفكرى غير المحدود، لقلب فى
مواجهة التنوع اللانهائى للأغاني المضمرة. وتتطوى
الألوان ونمنماتها، على رصيد بتعاويد تلك الليالى
الباردة، الرطبية، بل والمفعمة بتهاويم الروح أيضاً،
كما يبين النهار فى بعض الأحيان بقسوة حقيقته

وصرامتها. وليست كلمة الهروب هي المناسبة
للاستخدام في موقف مثل هذا، بل كلمة التحرر، وإن
لم يكن فؤاد كامل بدفوف النقد ضارباً، فإن تزوده
بأسلحة الحقيقة ، قاد مواطنيه نحو التجريد.



القضاء والقدر - ١٩٤٩

٥٠- عبد الهادي الجزار

(مجموعة ماري كافاديا)

الفصل الثالث
يقظة الضمير التصويرى
(جماعة الفن المعاصر)



فرح زليخة - ١٩٤٨

٥١- عبد الهادي الجزار

منذ عدة قرون، ما عاد هناك مصورون مصريون ، ذلك أنه في الحقيقة ما كان بالإمكان أن يُسمى بهذا الاسم لا ممارسو المنمنمات الفارسية ولا الزخارف الشرقية المستجلبة إلى مصر في منتصف العصر الفاطمي، وهي التي تدهورت في أزمان الممالك المهجنة، ومتى كان الأمر كذلك، فليس مدهشاً أن نصادف بعضاً ممن يؤكدون أن التصوير المصري إنما بدأ بفضل معجزة حوالى عام ١٩٤٦^(١)، على أن كثيرين يعتقدون أيضاً إمكان إرجاع هذه البداية إلى السنوات الأولى من القرن العشرين . ولكن هذا رأى خطير: فذاك التصوير كان يحتفظ إلى حدٍ كبير إما ببصمات الانطباعية الإيطالية كما جسدها سيجانتيني ، أو بالصورية الضيقة التي أوحى بها جياكومو فافوريتو، بالإضافة إلى الأكاديمية المفروضة من جانب مدرسة الفنون الجميلة. وإذا كان ثمة مصوران مصريان جيدان، هما ناجى وسعيد إلا أن أياً منهما مع ذلك لم يشكل مدرسة ، لأن رسالة كل منهما كانت جد ذاتية، من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن ناجى، ذا الطبع الحساس، أراد أن يخضع مزاجه الشعري لنظريات عميقة في عقلانيته، وإن

خضع سعيد لموثرات جد قليلة التجانس مع الطابع المصري: الكواتروسينتو بالنسبة للتكوين ، والنزعة الفلاندرية بالنسبة لزواقية للألوان على نحو، كان من الطبيعي أن جاء تطوره الشخصى إبان نضوجه لا يدين فى هذا المقام إلا بالقليل للمذاق المحلى.

ومن جهة أخرى فإن جماعة "الفن والحرية" كانت هى التى ارتدت عن الأكاديمية باستعمالها لأساليب ما كانت خالصة لها، ولا تمت إليها بصلة القربى : ونعنى بذلك السيريالية، والتكعيبية، والحوشية، والتعبيرية، وفضلاً عن ذلك، فإن وفرة من الأفكار اللاتشكيلية والاجتماعية، كانت تعتمُّ رؤية هؤلاء المصورين، مما كان لايسمح بنتيجة جادة من تطبع أحد هذه الأشكال التى تمثل فيها رد الفعل ضد الأكاديمية، بالطابع القومى فضلاً عن توجه اختيار غريزى نحو السيريالية والتعبيرية.

ومع ذلك، فقد أسس القبانى منذ عام ١٩٣٠ معهد التربية، وفى الخط ذاته أسس شفيق زاهر ومحمد عبد الهادى مستلهمين بمناهج ديوى وريد "معهد التربية الفنية" حيث ظل يوسف العفيفى الشخصية الأكثر بروزاً^(٢).

(١) تاريخ أول معرض لجماعة الفن المعاصر.

(٢) فى عام ١٩٣٧ أبدى تقدم العفيفى وحسين يوسف أمين بفكرة إنشاء «اتحاد مدرسى الرسم».

إن الرجل الذى صنع معجزة التصوير المصرى الحديث هو حسين يوسف أمين، أفاد من الوسائل التى وضعتها هذه المؤسسات تحت تصرفه لى يشكّل تلاميذ. وليس بكافٍ القول بأن هذا الرجل قد اكتسب معرفة عميقة بمدارس التصوير فى فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، والبرازيل لفهم ميله الفطرى لاكتشاف المواهب، ولا ذلك الصبر المقدس الذى جعله يتابع تلامذته بالمدرسة الثانوية^(٣) حتى إلى ما بعد تخرجهم فى كلية الفنون الجميلة ، بالإضافة إلى منهجه الذى اتبعه فى اكتشاف وتنمية شخصيه التلميذ. وبالتالي إلى تدريبيه- كل ذلك لم يكن بكافٍ لتفسير حماسه التى كان يُضفيها على إبان الاجتماعات التى يعقدها فى بيته الريفى الصغير المنعزل عند سفح الأهرام ، والتى أعطت الحياة لجماعة الفن المعاصر، وقد صار فنانونها جميعاً مرموقين: كمال يوسف ، وموجلى، ورافع، ومسعودة ، الجزائر، ومحمود خليل، وندا، ورائف.

بل ولا يكفى فى هذا المقام حتى القول بأن حسين يوسف أمين شكل المصورين بتحريرهم من العرضى الزائل، بغية استجلاء الجوهر الباقي، وتخليص توجههم التشكيلي من الحكايات الأدبية، والترجمة الحرفية للأشياء ، وتدريبهم على تحقيق تألف اللوحة وتماسكها ، بربط مجموع العمل بكل حركة، وكل

موقف، وكل خصيصة جوهريّة للأشياء بداخله وكذلك دفعهم إلى الدراسة الدقيقة للمقومات المختلفة للوحة وعلاقة هذه المقدمات بالتكوين ككل ، سواء من الناحية التشكيلية أو من ناحية ما تومئ إليه الأشكال داخل ذلك الكل. ولا يكفى فضلاً عن ذلك القول بأن حسين يوسف أمين صاغ روح جماعته بتوجيه بحث أعضائها نحو اختيار موضوع ينصاع لمزاج كل منهم، والمعالجة التشكيلية الأكثر قدرة على الإبانة عن هذا المزاج، والمفصحة عن المفهوم الأكثر ذاتية وخصوصية لكل منهم، تطبيقاً للمفهوم الجمالى للجماعة، وتطبيقاً للتعبيرية التى نجحت جماعة الفن المعاصر من خلال شخصياتها الأهلية فى تحقيقها. كلا، إن كل هذه الشروح ما كان بإمكانها قط أن تكفى ، لأن الأمر هذه المرة ، ما عاد يتعلق بأن يصبح فنان مصرى نتاجاً ثانوياً للمدارس الإيطالية ، أو الفنلندية، أو الباريسية، ولا أن ينخرط فى اقتفاء خطى بعض كبار أو صغار فناني أوروبا المعاصرين، ولا أيضاً وبالأخص التعبير عن فكرة تشكيلية غير مناسبة لا تمت بصلة إلى مصر، ولا تنتمى إلى أية تجربة مستقاة من أوضاع نفسية، أو اجتماعية، أو جغرافية تتعلق بهذا البلد، كما كان يفعل كل أولئك الذين رسموا فى مصر، حتى أفضلهم، قبل أن يتدخل حسين يوسف أمين، الذى أتى، كما نقول، بمعجزة،

(٣) حوالى عام ١٩٣٧ .



٥٢ - سمير رافع الزمن - ١٩٤٧



قارئة البخت

٥٣ - سمير رافع

والواقع أنه بادئ ذي بدء لم يقيم فحسب باكتشاف فنانيين فى أوساط اجتماعية. فى مصر كان مجال الفن والقيم الفكرية مغلقاً تماماً أمامها، ولا تكثر النداءات الفنية، والنزعة إلى تحقيق الذات، وأداء الرسالة، بل وأكثر من ذلك كانت تلك الأوساط، بحسب التقاليد المتعارف عليها، تعتبر الفنون التشكيلية إثماً وخطيئة، والموقف اللا أدري للفنان الحديث كموقف شيطاني وغير مقبول فى نظر عالم الأخلاق المطلقة.

وليس ذلك دون أخذ فى الحسبان، مادية حياة العامة اليومية، الأشبه بحياة جموع النمل، وشدة وانصياع الحياة الاجتماعية عند هؤلاء العامة للتقاليد والخرافات التى تحيل إلى طقوس سحرية عديداً من ممارسات الحياة الخاصة لهذه الأوساط، ويصاحب ذلك جهل مطبق ليس فحسب بأوضاع الحياة فى أفلاك أو بلدان أخرى، بل أيضاً بالفن فى كل مظاهره وأشكاله، وبعد ذلك فقد كان لهؤلاء المصورين الشبان الحدس المدهش لفهم أنهم سوف يجدون رسالاتهم الذاتية فى أعماق العقل الباطن المضمّر تحت الصمت وعدم الرؤية والقلق الدرامى لأوضاع هذه الأوساط التى نبتوا وتربوا فيها، وأخذوا عنها ضميراً متمرداً شكّلهم على شاكلته. ومن هنا تولد الطابع الشعبى، المعتم، الدرامى، القاسى، الحزين، والذى يعد على نحو ما مرفوضاً لفوات أوانه لأعمال هؤلاء المصورين الشبان، بل أيضاً لأن هذه الأوساط

تمثل الأغلبية الكبرى للسكان. والجذور العميقة التى تربطها بتراب بلدها. كان الطابع المصرى الخالص لعطائهم، والصوت المجهول الفريد الذى يسمعه فى يومنا هذا ويمكننا لأول مرة أن نقول إن مصر من خلال عطاء فنى متّقد، متأجج بالحياة، شديد الإلحاح، تحتج، وتتمرد، وتؤكد وجودها. وكانت الثورة المصرية الفنية. تحتج على أوضاع ألف عام، وتتمرد، وتؤكد وجودها. وقد كانت الثورة المصرية الفنية، على نحو ما، نتيجة يقينية وانتصار يقظة الضمير الاجتماعى الذى يعبر عنه عطاء المصورين المصريين الشبان، ورسالتهم الملحة.

وقد توصلوا فى النهاية بعد دراستهم للتقنيات الأوروبية، إلى وضعها فى خدمة احتياجات تعبير أصيل استخلصوه من العدم، وابتدعوه من اللاشئ، أياً ما كان التفاوت بين التقنيات والاحتياجات، وعلى مدى طويل من الممارسة والتجربة تحرروا من هذا التفاوت، مما جعلهم يصلون إلى التوفيق بين هذه وتلك. ومن الممكن أن يكون اكتمال ذلك التوافق بين وسائل التعبير والشئ المعبر عنه ما زال أمراً من شأن مستقبل البحث الراهن لشباب الفنانين فى مصر، ولكن هؤلاء على أى حال قد ولدوا، إنها معجزة تحققت، ومن الآن فصاعداً أصبحت كل النجاحات متوقعة أو ممكنة.

ولكن بغية أن نطوق موضوعنا عن كثر أكبر، فلننتصدى لتاريخ جماعة الفن المعاصر. إنها قد جاءت

فى أعقاب جماعات أوحى بها التمرد على الأكاديمية بين عامى ١٩٣٧ و ١٩٤٥ مثل "التجريبيين" و"الفن المستقل" اللتين أسسهما جورج حنين، و"الفن والحرية" التى كان منضمًّا إليها رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمسانى، وقد لعبت هذه الجماعات دور إيقاظ الأرواح، أو حسب التعبير العزيز على أندريه جيد دور المقلقين.

فى عام ١٩٤٦ أقامت جماعة الفن المعاصر معرضها الأول فى شهر مايو فى دار الفن فى مدرسة الليسيه الفرنسية بالقاهرة. وقد بلغت الأعمال المعروضة ١٩٠ قطعة، وأثارت دهشة جعلت النقاد والجمهور يدركون أنهم فى حضرة حدث حاسم فى تاريخ التصوير المصرى الحديث الذى لم يكن حتى آنذاك ذا طبع مُرضٍ. كانت الأعمال المعروضة كلها تصور موضوعات من الحياة الشعبية، أو مفرغة فى قالب درامى أو شعرى تبعاً لمزاج أو حالة المصور النفسية لحظة رسمها، ولكن دون أن تلحق بالتشكيل فى ذاته على أى حال خيانية، بل على العكس، فإن وجهة النظر التشكيلية توجد مسجلة منذ البداية فى كل من هذه الأعمال، هذا وإن كان ذلك فى حدود الحاجة العاجلة التى يستشعرها كل مبتدئٍ عندما يجب عليه إعداد تعميم أو استجلاء كتلة، أو التقريب بين انطباعين متباعدين، وبعد عامين من ذلك، أقامت

الجماعة معرضها الثانى فى نادى خدمة الشباب. وقد تولى بنفسه الدكتور عبد الرزاق السنهورى الذى كان آنذاك وزيراً للمعارف العمومية دراسة الاعتراضات المثارة من بعض الأساتذة والمفتشين الأكاديميين.

وكان تصريح السنهورى إلى صحيفة "المصرى"^(١) بعد بضعة أيام من افتتاح المعرض بالغ الدلالة فى هذا الموضوع: "هذا الفن يحمل فى ذاته دلالة عميقة وإن كنت لم أتوصل إلى الفهم العميق لكل ما يعبر عنه، إلا أنني مقتنع على أى حال أن هذا الفن يصور عصرنا، وأنه سوف يكون له تأثير حاسم على الفن المصرى".

على أنه قد ثارت معارك حامية فى هذا المقام. التربوى السيد/ قيولا، والناقد جيرهولد تصديا لهجمات الصحافة العربية والأجنبية، كما أن السيد/ جورج ريمون المستشار الفنى آنذاك بوزارة المعارف العمومية ورئيس المجلس ساند بشدة جماعة الفن المعاصر وحسين يوسف أمين، وذلك فى معرض دفاع لافت للنظر عن الجماعة باجتماع عقد^(٢) بمتحف الفن الحديث انتهى برفعه إلى مصاف المديرين الرئيسيين. وفى العام ذاته شاركت الجماعة فى معرض القاهرة الدولى وفى عام ١٩٤٩ عرضت الجماعة أعمالها بجمعية الشبان المسيحيين ثم فى

(١) عدد ١٤ - ٦ - ١٩٤٨.

(٢) بتاريخ ١٢ مايو ١٩٤٨.

نوفمبر من العام ذاته بجناح مارسان فى باريس .وقد تحقق بذلك لأول مرة أول لقاء لنا وللكونت دارشو بأعمال سمير رافع وعبد الهادى الجزار وحامد ندا. واعتباراً من هذا التاريخ نظمت الجماعة معارض فردية نكتفى منها بالإشارة إلى أول هذه المعارض : معرض سمير رافع بنادى المحامين عام ١٩٥٠ ومعرض إبراهيم مسعودة بالليسيه فرنسية ومعرض الجزار وكمال يوسف. ما بين عامى ١٩٥١-١٩٥٢ بمتحف الفن الحديث، وقدمت أعمال حامد ندا عام ١٩٥٣ بنادى المدرسين بالجيزة، وفى عام ١٩٥٤ عرض الحبشى (موجلى) ومحمود خليل: الأول بنادى الصحفيين والثانى بالصدّاقة الفرنسية. وأصبح أعضاء جماعة الفن المعاصر جميعاً ممثّلين ببعض من أعمالهم فى متحف الفن الحديث إما بالقاهرة وإما بالإسكندرية.

بعد هذا الذى قلناه، وقبل الاقتراب من أعمال كل من هؤلاء المصورين نعتقد أنه من المفيد الإشارة إلى ما يشتركون فيه جميعاً، ويدنو بهم إلى النقطة التى تجعل منهم جماعة من الآن فصاعداً على رأس حركة، وربما أيضاً مصادرهم وقواسمهم النوعية المشتركة، وبطبيعة الحال، ما يميز كلا منهم فى الوقت ذاته عن الآخرين.

إنهم جميعاً يبحثون عن إرساء علاقة حميمة بين الوسط وفلسفته، من ناحية، وبين روح تقنية مطواعة للموضوع من ناحية أخرى، والكشف فى نطاق هذه العلاقة المزدوجة عن السيكولوجية الشخصية للفنان

الذى هو مبدعها، وأياً ما كانت شخصية كل من أعضاء الجماعة متباينة عن شخصيات الآخرين، فإن جماليات الجماعة تستهدف ضمناً توثيق الأحاسيس التى تُضيفها الأصالة المصرية لمبادرات الفنان على ما تعبر عنه من أشياء بحيث يوجد هنا فى أغلب الأحوال تعبيرية متفردة طالما أنها وإن كانت صادرة من الغرب بإيقاعها الشكلى، تضحى غاية فى القومية من حيث مضمونها. وهو ما يجعل من أبحاث حسين يوسف أمين مثاراً للاهتمام إذ هى المنطلق الذى صدرت عنه روح تحليلية صادقة عند سمير رافع، على سبيل المثال. والحال أن لوحاته "المستحتمات" و"مشاهد من المقطم" ودراساته عن "فنانى الموزيكهول، والروح التى ألهمتها، تظل على النقيض من مفهوم سمير رافع، ولكن من الحق أيضاً أن الاندماج فى نسقٍ تحليليٍّ هو الأساس فى عمله.

تقود جماليات الجماعة إلى الرمزية التى تلعب فى الواقع دوراً مُهيماً فى عمل كثير من هؤلاء المصورين الشباب، فضلاً عن إنه، على سبيل المثال، يسود أعمال سمير رافع نوع من العقلانية الزخرفية، تذكرنا بالأرابيسك. ويُرَى عبر العديد من أعمال الجزار شكل خطى يبدو متأثراً بالكتابات العربية للعصور رفيعة المقام، بينما كثيراً ما تميز أشكال ندا القلقة سكونية تكاد تكون فرعونية.

وبذلك فإنه من ناحية فإن ما يميز كل من هؤلاء الفنانين الثلاثة، يوجد أيضاً عند الاثنين الآخرين،

ويتحدث إليك ثلاثتهم، كل منهم بلغته الشخصية، عن
الخوف الذى يسود الحياة الشعبية فى مصر ،
والإحساس بالقدرية الذى يثقل هذا الشعب، عن
التمرد العاجز فى مواجهة تراث هذا الاستسلام
لمصير من يفكر فى هذا الجحيم الأبكم، ويفسر
أوهام، وإخفاقات الروح المناضلة ، وعلى الأخص من
أجل المعرفة. وبينما يحقق الجزار على سبيل المثال
هذه الفكرة بعمق، ربما بتأثير تراث روى سلفى،
ويميل كمال يوسف الأميل للريفية والرتائية إلى
الانطواء أكثر فأكثر على المشكلات البنائية للشكل.

وبالمثل، بينما يطور مسعودة فى لوحاته مزاجاً من
العالمية الشاعرية، وينمى سمير رافع البحث عن عالمية
تصويرية بصفة خاصة، فإن كليهما يعرضان هذه
العوالم الأخرى مثل حلم، مثل فرار من رؤى ترسبت
فى الإدراك ببطء، مثل بنية علوية لقدر مأساوى
وغيبوبة الحياة الشعبية التى هى الدنيا المصرية.

هذا فضلاً عن أن هذه الدنيا المصرية يعاد
باستمرار التذكير بها باستخدام الرموز التى
يستقيها ندا والجزار مباشرة من التقاليد الشعبية بل



٥٤- عبد الهادى الجزار درس تحضير فى الأرواح - ١٩٥١

والخرافية، التي يعتبران شحنتها الروحية، وجوهرها الانفعالي، وقدراتها الشريرة من ازدواجية معانيها في تجربة القرون العشرة المرتبطة بالنماذج الشعبية الخالصة، مثل الرقم خمسة الذي يصوره كف فاطمة مشهراً بحسب المأثورات الشعبية في وجه الحسد، ومثل السلحفاة التي منذ الترجمة العربية لزينون، أدخلت أول الأمر في الأدب الشعبي، ثم في الموروثات الشفهية، ثم غدت تعنى الصبر والسلام، أو الثعبان ذا الأصول الطوطمية الأكيدة، بحيث إن إله الكهوف والمغارات السحيقة هذا، إله أعماق الأرض الغامضة هذا أضحي، عند دخوله التقاليد الشعبية حارس البشر، وفي صورة الخلخال يلتف حول الساق حارساً للمرأة. وكذلك الثور الفرعوني، على هذه الأرض المعطاء أضحي رمزاً للخصب والتكاثر والجنس واليمامة tourterello عصفور الحب عند أفروديت أضحت رمزاً للمحبة، والتي لهذا السبب حمت النبي حبيب الله. عندما لاذ بمغارة من أعدائه

بأن مسدت مدخلها بعشها، وصارت رمزاً للمحبة والوئام، وقد ظلت العين في التقاليد الشرقية انحداراً عن أيام الفراعنة والإغريق سلاحاً مذهباً يستعمله البعض في الاحتماء من "العين الشريرة". بحكمته أعطى الشعب لنفسه عيناً أخرى عجيبة، عيناً حامية كان يرسمها على بيوته وتمائمها طلباً للحماية. ورمز الخلفاء لبطولات الفتوح الإسلامية بسيف ذي حدين كانوا يشرعونه كرمز مقدس. وأخيراً، فلئن كان الفأر الصغير يعنى الخوف بطبيعة الحال، فإن الجرذ البارع في الاختفاء الذي يقطن الأماكن الدنسة غير المسكونة بالبشر يمثل الأسرار التي هو حارسها، ذلك ربما لأنه منذ متاهة يد العرس، المشئومة، كان الإنسان يشعر على الدوام بالخوف من الغيلان التي تسكن عقله الباطن ويمكن أن ندرك من ذلك ما الذي يضيفه هذا المحتوى من أسلوبية، وغوامض مستحضرة وتكامل تكويني على تلك الإيماءات إلى الخبرات الشعبية المفقودة.



المرأة العارية والطائر - ١٩٥٠

٥٥- سمير رافع

١- العقلانية والشعر

(س. رافع- إ. مسعودة - ك. يوسف)

قبل التحدث عن سمير رافع ومسعودة وكمال يوسف أود أن أسجل ما يقرب حقا بين ثلاثتهم، وإن كان عمل كل منهم في ظاهره يبحث عن تفعيل أوجه عدم التشابه. ربما كان الأمر يقتضى أن يكف الفن في الغرب عن إرادة تصوير الشيء موضوعيا، وأن يكف عن إرادة الاستسلام للعالم الخارجى على نحو من الافتتان بالجانب المرئى منه، وأن يكف ذلك الفن أيضاً عن ممارسة السيكلوجية، ويبدأ بحثه غير العادى عن الذات ويعكف على استخدام التجريدية كلفة. وكل الإمكانيات التشكيلية للعالم الخارجى من أجل قيمتها التحوارية العامة، بغية أن تقول اللوحة ما لم يتأت قوله عن أعماق الإنسان من قبل، هذا هو الجانب الوحيد الذى ينبغى على العمل الفنى التعبير عنه، والذى كان حتى ذلك الحين أمراً غير مسموع عنه وإذا كان الفن الغربى قد عرف الرمزية الدينية، فقد كان الأمر متعلقاً برمزية تجمع الضمائر على قبولها، على نحوٍ استتبع بلوغ هذا الفن إلى رمزية ذاتية، إلى رمزية تولد من تصعيد الذاتى إلى الموضوعى. وجعل الذاتى النسبى قيمة مطلقة، وإنى لأقول إن ذلك قد اقتضى متابعة ذلك التطور المدهش للفن الغربى حتى وجد فيه بعض الفنانين المصريين النادرين الخميرة الأصلية للفن الفرعونى، وكذلك أيضاً للفن الشرقى بصفة عامة وإن كان ذلك قد بدا

متعارضاً مع الفن الغربى؛ إن الشيء يفقد تماماً خصائصه الظاهرية إزاء اللغة المجردة لرمزية عاطفية لكى يضحي إشارة حوار مع المطلق.

فى الفنون الشرقية، كان لهذه الرمزية طابع تقليدى، وكان ذلك المطلق ميتافيزيقيا، فى الأغلب الأعم، وقد تلاشى هذا عند الفنانين المصريين الشبان، وراحت الفردية الغربية تبين لهم عن اكتشافات غربية على زمنهم الذى يعرض على الفنان المتأمل رمزية ذاتية ومطلقاً نسبياً.

شرع سمير رافع فى بحث عقلانى، شديد الانكباب على فنه، منتهياً من ذلك إلى شاعرية مجردة من كل معنى أدبى. وانطلق كمال يوسف من شاعرية طبيعية فيه لكنها قادته رويداً رويداً إلى عقلنة لغته الشكوية. ومضى مسعودة فى أعقاب نوع ربما كان غريزياً من التعبير الموسيقى. توصل ثلاثتهم أن يستردوا من الغرب الحديث، ما كان الشرق قد أعاره إياه من قبل، ولئن كانت وسائلهم التقنية غير قادرة بعد تماماً على ما كان فنه يعرضه ويقترحه.

ولكن هذا المعروض والمقترح من جانبهم كان على المقام وأصيلاً وهؤلاء المصورون مازالوا شباباً مما يحمل على الاقتناع بأن المستقبل سوف يعزز جهودهم.

(١)

تعتبر لوحات سمير رافع من أكثر أعمال المدرسة المصرية الشابة جاذبية، ويمكن أن نتعرف فيها على

أكثر الاتجاهات تنوعاً، النابعة عن النتائج التي تحصل عليها من تعاليم أساتذة المدرسة الباريسية، ومن قوة تشكيلية نلقى ترجمتها أحياناً في دينامية نشطة تثبت الموهبة غير المنكورة لسمير رافع، وفي الواقع أن الفنان لم يعبر حقاً عن نفسه بنفسه إلا بعد أن هضم كافة المفاهيم التقنية التي كان بإمكانها أن تقوده نحو تعبير حقيقي عن شخصيته.

حتى عام ١٩٤٥، كان رافع قد كرس نفسه للسيريلية، وقد أنتج في ظل هذا المنحى الفني بعضاً من لوحاته الجادة، التي كان ينقصها على أى حال المقوم الأساسى للوحة، ألا وهو اللغة الموحية باللون المرتبط ارتباطاً عميقاً بالخطوط العريضة التي ترسى التكوين الجذرى للوحة كما أننا قد تبينا فضلاً عن ذلك رغبة في تركيز اهتمامه على الجانب الأدبي للموضوع. على أنه، لا يجب في تلك الحقبة رفض الصفات التي سوف تجعل من سمير رافع مصوراً مدرّكاً لوسائله التقنية، ذلك أنه سوف يكون من السهل الاعتراف بالبداية إذ انحدر عنها التطور التقدمي الذي مارسه الفنان على المستوى الصعب للمواصفة في اختيار الألوان وعلاقتها بروح الأشكال.

"أرض مصر"، و"تشاؤم" "في الوادي الأخضر" هي اللوحات المميزة لمرحلته السيريلية. ولكننا نكتشف على أى حال، الفائدة التي يجدها المصور في التخلص من بعض التأثيرات الأدبية قليلة الانسجام مع شخصيته. وسرعان ما ينسى رافع كيريكو، و

ودالى، وموراندى، واعتباراً من عام ١٩٤٧، وعلى الرغم من أنه كان بالإمكان الاعتقاد بأن الفنان سوف يستمر في الانتاج السريالي، لوحظ أنه قد قطع صلته نهائياً بهذه المدرسة، وقد سجلت لوحته "الزمن" بداية مرحلة جديدة. كانت الشخصيات السكونية لاتزال نادرة في أعمال سمير رافع، لكنها سوف يتزايد منذ الآن وجودها. إن هذا الوجه بلا عمر، غير المكترث بالأحداث، كما لو كان مختبئاً تحت شعره الطويل الذي يحجب عنه ما يجرى، هذا الوجه، أقول، يمثل عملاً وإن كانت تثبت صلته مؤقتاً مع اللوحات الموقعة منه إلى ذلك الحين، وليس إلا تفسيراً على غاية من الوضوح لنتائج الحقبة الأولى، وبالأخص فيما يتعلق بخلق جو، وإضفاء العمومية على حالة نفس.

ونفهم، منذ ذلك أنه ولئن كان سمير رافع لم يجد طريقته في التعبير سريعاً إلا أنه نتيجة ذلك تعلم عن فنه الكثير للغاية لأنه إذ يتساءل عن هذه المشكلة أو تلك ويجد نفسه حتماً أمام العقبة يتصور لصنعتة رؤيا خاصة به. وقد عمدنا إلى الإصرار على هذه المرحلة، لأن من المتعذر التغلغل بعمق في روح هذه المنجزات المباشرة إذا لم نكن قد تابعنا تطور سمير رافع إبان السنوات التي عكف فيها على دراساته.

ونحو نهاية عام ١٩٤٧، آلى على نفسه تطوير حسه التشييدي للموضوع تطويراً تاماً. وقد كشفت لوحته "خصوبة" عن السيطرة التي توصل إليها من جراء ذلك حيث يمكن أن تبين تكويناً صارماً: المحارة في



خصوبة ١٩٤٥

٥٦- سمير رافع



التشاؤم ١٩٥٠

٥٧- سمير رافع

الوسط ، تحدد بقوة الجو العام وتركز فى نقطة واحدة بذاتها عدة قيم نغمية أريية. وفى لوحة "حراس المقطم" وجد رافع فى النهاية الإيقاع الذى لم يكن بقادر أن يمسك تماماً به فى لوحاته السابقة من خلال تقارب الخطوط وتضافر المسطحات، والألفة الغامرة للموضوع ، يعبر هذا العمل بفعالية عن جو ذى طابع مصرى.

على أنه اعتباراً من عام ١٩٤٩ يُبين سمير رافع عن نفسه كمتفرد بعض الشيء عن غيره ضمن جماعة الفن المعاصر وفى لوحته "وجهان" المرسومة بالحبر الصينى وملونة بالأصفر المخضر "انطباع عن مصر" نشعر بالشواهد الأولى على ذلك. عرضت هذه اللوحة الأخيرة فى معرض فرنسا - مصر، واعتبرت أفضل أعماله ومن غير المنكور أن رافع قد أولاها جهداً كبيراً. إن الصمت الوقور المرتسم على الوجهين بلوحة "انطباع" ينكسر فى حزم بإيماء الشخصية التى لا وجه لها التى تنقل إلى مصر الفتية سرّ الآلهة التى لا زال فكرها حيا فى وادى الملوك إن الأنطباع الذى تضيفه الرسالة على الفتاة الشابة مؤدى بكثير من الحساسية. دفء الإيقاعات و الامتثال المتبادل البادى على الشخصيتين ، و تناسق الظلال تدريجيا، كل هذا يسهم فى جعل هذا العمل، واحداً من أفضل اللوحات الرئيسية للفنان.

ومنذ ذلك الحين، وفق بين حاجته إلى التعبير عن نفسه بعاطفة وموهبته الإيحائية وبين طبعه العقلانى

الذى راح يتزايد تأكده أكثر وأكثر، ونجد على سبيل المثال، فى "العائلة المصرية" الإنشغال بإبداع لوحة، وهو ما يعنى بالنسبة لرافع تقديم عالم ينبع من كيانه أو من أكثر أسرار كفرد اجتماعى عتامة، وذلك لأن الفنان يبدو باحثاً عن إثبات لوجوده فى عالمه الشخصى بواسطة أناس يشبهونه فى إنسانيته هو، وقد رتب الطابع المصرى لأعماله من خلال النظريات الحديثة التى تربط بين الخطوط وتقرب بين الكتل. على أنه يجب ملاحظة أنه إذا كان العنصر الفرعونى متببياً فى منهجه الحالى، على أنه لا يدخل ذلك المنهج بحق إلا فى الحدود التى وجد هذا الفن صيغة أصيلة بقدر ما هى أيضاً عميقة من أجل الإبانة عن دلالة الكتل والروابط الجوهرية بين أجزاء العمل ومجموعه، وإنه لمن الخطأ إذن الاعتقاد فى الطابع التقليدى لعمله، لدرجة أنه يضحى بغير الإمكان وصف عمله بالطليعية، ذلك لأنه إذا كانت التعبيرية تجد صدى معيناً فى لوحاته، أو أن البنائية تقوده نحو أسلوب بين التشخيصية والزخرفية، أو أن الكلاسيكية تلهمه الاتزان الشكلى لتكوين منسجم ، فإن سمير رافع لم يختنق بهذه المؤثرات التى حاصرت عمله بكل قوة وهكذا نرى أن سمير رافع بحسب مزاجه يعبر عن نفسه أكثر فأكثر كفنان متحلل بكل الأخطار التى يعرض لها هذا التحلل موهبة فى بحثها عن أسلوب ونفهم كلمة التحلل بالمعنى الذى أضفاه عليها سيريل دى بو فى "مقدمته للتراجيديا" والواقع، أنه لدى الفنان المتحلل الذى ينتمى إلى عصور النخبة ، تكاد



حراس المقطم (١٩٩٦)

٥٨- سمير رافع



أصدقاء الليل، ١٩٤٩

٥٩- سمير رافع

(متحف كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية)

الثقافة تسيطر على الغريزة، بحيث إن الفنان يصبح مدركاً للمجريات الفنية المتناقضة على أنها قيم نسبية، وي طرح إنتاجه إدراكاً شاملاً لسياقاته الجمالية. ومن ثم، متى حافظ فى مواجهة المعرفة بحياة عميقة لهذه الغرائز، فإنه يجد توارناً تاماً بين العقلانية والغريزة. وعلى ذلك، فإن هذه النقطة التى هى على غاية من الرهافة متى تجوزت هذا التوازن المعجزة انفصمت عراه، فإن المعرفة تغلب على الغريزة ولا يعود الفنان قادراً إلا على نوع من التطريز، ولأن هذا التوازن على غاية من الدقة، ويتوقف عنده تطور الفنان (ويحتاج الأمر بعد ذلك إلى ثورة)، فإن سيريل دى بو يسميه تحلاً فى هذه اللحظة المحددة من تاريخ الإبداع الفنى. وهذا ما كنت أنتظر أن أسنده إلى تصوير سمير رافع الذى يبين عن نفسه كفنان متحلل فى الواقع .

وتعتبر لوحته "الرجل المسك بالشمعدان" الهرم دليل على ذلك فى هذه اللوحة، ليس للموضوع أهمية كبيرة، ولكنه يتمتع بديناميكية داخلية، وعلى نحو ما، مجردة، إنها فى الواقع تناغم لوني، وتلاعب بالكتل، وتوازن منطقي من الخطوط، وهى، على كل الأحوال، تنتمى إلى لوحات "امرأة وسمكة". "القط الاخضر" وثلاثة وجوه" بل أيضاً "فنانون شعبيون" فى إبراز الدلالة البنائية والتلوينية عند رافع (وقد راحت هذه التلوينية تتزايد، ويستخدم الفنان فى هذا المقام البنئى والبنفسجى الذى ينفث الدفء فى لون

أخضر أو أصفر)، وكذلك فى إبراز حاسته الأدبية، وذكائه التشكيلي الذى حافظ على رمزيات عالمه الداخلى.

(٢)

كانت السيريالية، بإفراطها فى استخدام أفكار فلسفية، واحدة من المدارس التى خضعت لقداسة المجاز الخالص. أما كل من التجريدية والتكعيبية فبتقليلها من الاهتمام بالإطار الإنسانى فى أبحاثها آثرت التمهل أمام مشكلات هندسية الطابع حيث أضحى الفكر محجّباً أكثر من أى وقت سابق، ولم يكن ذلك إلا تكئة لتنسيق ألوان وأشكال فحسب.

وإذا كان إبراهيم مسعودة مدركاً لكل هذه الاتجاهات، وغير قادر على توزيع نفسه بينها، فقد اختار كنقطة انطلاق له السريالية، غير محتفظ من هذه المدرسة على أى حال سوى بفن خلق جو، وعرض مشكلة تخص الجميع عامة ومحاولة التقريب بين مسلمات أساسية، مما أفصح عنه بريتون وذلك أيضاً بالإضافة إلى مفهوم كان بالإمكان أن يبدو على نقيض السريالية، إلا وهو التعبيرية، ومن ثم فقد ساعد ذلك مسعودة على جعل التعبير عن الأشكال أكثر جلاء، ومن هنا، فإن النقد الذى وجه إلى إبراهيم مسعودة بأنه إنما يمارس أدباً وليس تصويراً وهو النقد الذى وجه أيضاً إلى كل السيراليين، وإن لم يكونوا لم يعيروه أدنى التفات، وعلى كل الأحوال فإن معارضى السيريالية أنهتوا إلى الاعتراف بأن



شخصيتان، ١٩٤٩

٦٠- سمير رافع



الأسرة المصرية، ١٩٥٠

٦١- سمير رافع

الشعر معالج بتقنية مثيرة للاهتمام، يعطى نتيجة ذات شأن غير منكور على شريطة أن يكون الفنان أهلاً أن يعبر على قماش اللوحة باقتدار متساوٍ، عن منشأ فكره، ومعالم عمله التى يفرغ فيها الشكل ويعممه ولكن يجب أن يطالب هاوى التصوير أيضاً، بأن يكون هو ذاته بدوره مدرّكاً لفلسفة الفنان لأنها لن تتجلى فى عمله سوى من خلال طبيعتها ذات الرموز النشطة.

ولدينا فى هذا المقام مثل على أكثر من رباط وثيق يوحد المدارس ومناهج الفن.

ما هو مصدر فكر مسعودة؟ فى هذا يكمن أهم ما يجب العثور عليه. بالنسبة لمسعودة ما من موضوع يجب أو يمكن أن يكون بمنأى عن المشكلة الإنسانية، كل موضوع تشكىلى سواء كان تائها وسط صخور، مشتعلة به النيران، أو من جنة عدن من الأحاسيس، هناك الإنسان. وكل شىء مثله ينتمى بتأثير إزدواجية المدلول، إلى الباعث على أفعالنا.

إن مسعودة قبل كل شىء ذو طبع متدله بشمولية فكرية، ولكنه ربما أيضاً شديد الخجل كى يعبر عن هذه الحاجة على مستوى آخر غير التأمل ونشعر فى لحظة بأن مسعودة يؤمن بالأخوة، ولكن هذه الأخوة غالباً ما تكون مغلفة بحزن رصين.

وفى هذه المرحلة الأولى، يواجه مسعودة - اعتباراً من ١٩٥١ - مرحلة تضىء ألوانه فيها سعادة

أثيرية، تنعش فكره وتساعده على العثور على نفسه من جديد.

وقد عكف مسعودة على التصوير منذ عام ١٩٤٢، وامتدت مرحلة الدراسة عنده إلى عام ١٩٤٧-٤٦ تاريخ توقيعه على لوحاته "بحر التطهير" و "عذارى الشاطئ" و "استقبال عذراء". وفى هذه اللوحات يبدو الخط بسيطاً والإطار فى انسجام مع الظلال التى يغلب عليها الأزرق والأخضر، ونلتقط على كل الأحوال فى "عذارى الشاطئ" شفافية لونية موحية بفضل سلاسة اللمسات، ويشكل التكوين الآن، بالمنظر الطبيعى الخلفى، مع بعض اللمسات التذكيرية، والخطوط الأولية فى الوسط، ما هو أشبه بنصف دائرة تساهم فى تشكيلها شخصيات المقدمة.

بينما أن "استقبال عذراء" التى هى أكثر بساطة فى خطوطها، توحى بنوع من الرحابة تتولد من الرؤية الصافية التى نفذها بمهارة من خلال التباين بين الأضواء الخلفية.

أما "نداء الأرض" (١٩٤٨) فهى أيضاً أكثر إيحائية من خلال الأشكال الممطوطة للأجساد وبساطة المؤثرات الضوئية ذات التداعيات المؤرقة للبال.

ثم عكف مسعودة عقب ذلك على دراسة الألوان الزاهدة، وبالأخص الأخضر فى تضاده بأحمر البندقية الخفيف. وبهذا تسأل جدرانها لوحات مثل "المرأة والعنزة" و "مدينة أفلاطون" حيث تتجاوز فيها



الحى القديم (١٩٤٩ - ١٩٥٠)

٦٢- سمير رافع



الرجل والشمعة - ١٩٥١

٦٣- سمير رافع

الرؤيا بفضل النقاء الحسى المؤلم بعض الشيء ، كل ما أنتجه التصوير المصرى الحديث حتى هذه اللحظة، ومن ناحية أخرى، فمن وجهة النظر التشكيلية فإن الموسيقى الرهيفة فى درجات الألوان، وتضاد الخطوط، والتكوين الذى يسعى إلى توحيد الكل مع الحفاظ على المظهر العفوى فى التنسيق الصارم بين المساحات ذات اللون الواحد تؤدي إلى نجاح العمل نجاحاً حقيقياً. واعتباراً من هذا التاريخ خفف إبراهيم مسعودة من غلواء ألوانه ، متحاشياً مزج الألوان ومكتفياً باستخدامها فى حالتها الأولية، ويجدر فى هذا المقام الإشارة إلى "الجنة الخضراء" حيث وجه رب الأسرة فى وضعه الجانبى خالص الصفاء، والخضوع البادى على المرأتين يلفت الأنظار بصدق النبرات. المنظور المخرب المستخدم خلفية للوحة، والحمامتان المعبرتان عن سلام مزعوم، والصف المؤازر من المؤدين الثلاثة على نحو مثير للاعجاب بالمأساة المعروضة فى اللوحة. وهذا كاله لهُو بديع للتكوين الذى يلج فيه الشعور لب المشكلة التشكيلية ذاتها. وفى التاريخ ذاته تقريباً، منحنا مسعودة لوحته "أخوة" التى سوف تكون أكثر انتماءً إلى المرحلة "الخضراء" ومبدعها أكثر ارتباطاً بالتعبيرية. ولوحته "الصبية حاملة الجرة" و"الصبية والحمامة" المشبعتين بنضارة يسودها أصفر مائل إلى خضرة ذات غنائية مفعمة بالصبا، وأخيراً لوحته "عود البرسيم" (١٩٥٢) التى لا تقل نضارة رغم الرمادية البادية عليها ، ولكن يجب أن تطالع فى جو بهيج، وأن

تردد فى إيقاعاتها شجن متدد. وهنا يفصح المصور على نحو أخاذٍ عن مزاج شاعر حزين.

على أن أعمال مسعودة تظل مع ذلك متراوحة فى الكفاية، وكثافتها ينقصها التماسك أحياناً ، فهى تثقل أو تتوه بينما كان بإمكانها، بفضل أسلوب الاستطالة (العزیز على الجريكو)، والذى يفرضه مسعودة على أشكاله، أن تجد توازناً يعزز السمات ، مع البقاء عند حدٍّ من منطقية تشكيلية محددة. هذا بالإضافة إلى أن من المهم أن نشير إلى أن مسعودة يظل فى الأغلب الأعم مشدوداً إلى مشكلات ذات قيمة تقنية.

إن غنائية مسعودة إنما تولد فى لحظة الحدث ذاته. وهو يحتويها بالقوة الإيحائية لألوان نفحة إنسانية تتجه إلى العالمية. مسعودة لا يصدر إلا عن نفسه، وقد قاده الشعر الذى كان مقدراً له إلى تلك الدرجة الجد عالية من الإلهام. وبغير صنع ديكورات لنفسه، وقد كان جادا ومخلصاً للنجاح فى فنه، نقل رؤيته الشخصية إلى مستوى أكثر عمومية وصار المنظر الطبيعى عنده وسطاً للإنسانية والشخصيات التى تمر به، مواصلة مأساة المثقف أو الإنسان الذى هو على الدوام غير راضٍ.

(٣)

إن عالم الجمال الحديث ، الذى اعتاد اعتياداً كبيراً على حاصل "حسابات الحرفة يتذوق بصعوبة لوحة تخلو من هذه التفاصيل التى تفضى إلى برودة الإلهام، ولا تحقق الانسجام والتوازن اللذين يرتبط



فتاة وجرة ١٩٥١

٦٤- إبراهيم مسعود



«استقبال العذراء» ١٩٤٧

٦٥- إبراهيم مسعود



القلق ١٩٤٩

٦٦- إبراهيم مسعود



مدينة أفلاطون ١٩٤٩

٦٧- إبراهيم مسعود



امراة وحصان ١٩٥٠

٦٨- إبراهيم مسعود

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



الفردوس الأخضر ١٩٥٠

٦٩- إبراهيم مسعود

اللون والرسم من خلالهما إرتباطاً متآلفاً، وإننا لنعاين أن أشياء أقل أو أكثر بركة وتوفيقاً هي التي تصنع "العمل الفني"، وقد يكفي ما ليس شيئاً على الإطلاق لهدم تكوين ينقصه الإحساس به، ويبقى رغم كل المظاهر والمؤثرات قليل الاقتناع به وهنا يمثل الأكاديميون المحدثون. الصنعة تدرس على مدى طويل، حيث يوجد شيء آخر في الفن غير حل سلسلة من المعادلات الحسابية، هناك بادئ ذي بدء الإلهام الذي يجب معرفة ترتيبه . ومن ثم يدخل هنا دور قواعد التشكيل التي تعمل على مساعدة الفنان أن يعبر عن نفسه في لغة مناسبة تماماً لوسيلة التعبير التي اختارها.

ونزوعاً عن طبيعته غير المتعودة على النظام والطاعة فقد رفض العصامي كمال يوسف^(١) فنان مدرسة التصوير المصري الذي علم نفسه بنفسه وأبى أن يمضي في فنه على الدروب المدرسية المستتبة من قبل ، وتوصل بعناده وحنكته أن يبنى لنفسه مفهوما ذاتيا للصنعة . وكان من الواجب أن يخدم نموذج هذا الفنان الشاب كل "صانعي اللوحات" من حرفيي منهج لوت أو ليجيه، الذين لم تكن النتيجة التي توصلوا إليها سوى إجداب اللوحة من الحس الفني على نحو مكرور.

بيوت صغيرة مبنية من الطين ، وقن وبرج حمام،

(١) يراعى عدم الخلط بينه وبين يوسف كامل.

ومن بعيد مئذنة جامع القرية، مسجد القدر ، وأبعد من ذلك أيضاً الزرقة الرحيبة، زرقة بلطيم. هنا، الفلاح وحظيرة دواجنه ، وهناك الفلاح في ضجعة راحة في أعقاب يوم شاق من العمل بدأ قبيل الفجر زينة أعمال كمال؛ زينة محسوسة على الطبيعة.

ينقل إلينا الفنان من خلالها هجير شمس النهار كله، دفء مؤثرات الليل والسكينة والمخاوف التي ترفرف على المنازل، وقصيدة الشعر الكبيرة للرجال الذين يفلحون الأرض، الجو الودي والخشن في الوقت ذاته للحياة في الحقول، هذا النظام السرمدي للأشياء وعلاقاتها بالكائنات، والحيوانات والسر الخفي الذي ينحدر عن ذلك، على أن الفاعل الكبير الذي يجادل ما حوله من هذه المناظر، ينفث فيها من حميته هو الفنان ذاته ويقول "أريد أن أرى نفسي في كل شيء يحيا في ريف البراري وأتعرف على نفسي بكل أوجه ضعفي وشكوكي في الفلاح أمام هذه العزلة وهذا القلق اللذين يجتاحان هؤلاء الفلاحين.

إن الإيمان الذي يكنه كمال للإنسانية العميقة الكامنة في سكان الأرض ومواردهم الفقيرة، يفسر لغته المؤثرة الصادقة.

ماذا سوف تقول عن الشعر؟ أجل، عن الشعر، ولكن ليس عن الأدب. عن الشعر أنه ما يجب لأجل مزاج مصور حساس تثقلنا رؤيته دون توقف عند



٧٠- إبراهيم مسعود حمار من بلطيم (جزء تفصيلي)



سيدة متكئة على جاموسة - ١٩٥١

٧١- إبراهيم مسعود

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

الواقع المرئى إلى حقيقة المشكلة ، تبعاً لجو غير واقعى لفكر شاعرى خالص.

ترجع بدايات كمال إلى عام ١٩٣٧ ، ولكن عطاءه لا يحسب له حساباً إلا اعتباراً من ١٩٤٢ . وقد التفت إلى لوحاته الأولى راتب صديق ثم من بعده حسين أمين.

وقد اختار كمال موضوعه بالغريزة . لقد أحبه، وصوره وقد كانت لوحته "منظر من المقطم" باللغة الدلالة على تقصياته الأولى اللمسة المحكمة ذات الألوان المسبوكة تعزف بحرص على سلم من الأنغام الدافئة ، وإن كانت بتأثير الإيقاعات الطينية تهمس بأحاسيس شاعرية، و رويداً رويداً، يتحرر كمال من الصدمة فى تقديم مناظره، من أجل التطلع إلى الطبيعة بهدوء أكبر. وفى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٠ توصل كمال يوسف إلى رؤية جديدة سوف تصبح هى تلك التى نعرفها عنه والتى نحن مدينون له بها من أجل العضلات التى يطرحها.

ولوحة "المجتمع الريفى" معلم هذه الحقبة، ولنلاحظ منذ البداية أن كمال كان قد اتجه إلى تبسيط محيط أشكاله، واعطاء انطباع بالرحابة بواسطة دعم الخطوط المبسطة بمستوى خلفى تشبع ألوانا تتضاد بفعل طلاوة إنعكاساتها مع شخصيات المقدمة، وهذا نهج لاستبدال المنظور الكلاسيكى بعلاقة خطوط لا تتجاوب بالضرورة مع الفكرة المألوفة التى تُعدُّ بها "المستويات" ولكنه اقتراب من الفكرة بشكل أو بآخر.

ولا يستجيب إلا لوحدة الوسائط التشكيلية، وتعتبر لوحات "شاعرية الحقل" و "فتاة بلطيم" و "خاطر ليلي" قادرة على إلقاء مزيد من الإيضاح على ذلك وتشكل تنوع التفاصيل علاقة جد وطيدة مع (الإحساس) الذى يوحى به الموضوع . كما فى هذه الألوان البيضاء أو فى تلك الخامة البرتقالية التى نجدها فى منظر تلك اللوحة البديعة التى تصور جحشين فى وقت الراحة، وعنوانها "بعد العمل"

ويتوصل كمال إلى الحفاظ بفضل حسه التشكيلى على معنى مبتكر للتكوين ، وجو من الإضاءات القلقة التى تتلاعب فى خاماته البدائية تبعاً لإحساس رزين ورومانتيكى لا يخلو من الطلاوة ولا من الصبا. وفى لوحاته هذه المشار إليها، يجدر بنا أن نحدد أيضاً أن للعاطفة مكانها فى ترتيبات الألوان واختيارها ودون أن يغير الفنان خاماته فإنه يعدل من وضعها بتحويل كثافتها تبعاً للقيمة التى يريد إعطاءها إلى كل موضوع . ويتحدد هذا الاختيار بالارتباط بين الرمز والمتطلبات التشكيلية. ومن هنا يرد العمق الذى لعمل مثل "فتاة بلطيم" أو "حراسة القرن" واعتباراً من ١٩٥٠ أراد كمال يوسف أن يعطى للشكل قيمة رمزية الخط مقتصد فيه، مناسب يؤكد ويدرك تماسك الكتلة بواسطة إيقاعات متوافقة توافقاً غير عادى ، إنفعالية، وفى بعض الأحيان دراماتيكية، دون أن يصدى رؤيتنا الدارجة لمحيط الأشكال. معنياً على نحو أشد بالتجاوب مع نظام متناسب التركيب يضيف على



٧٢- كمال يوسف رجل ومغزل



٧٣- كمال يوسف الدجاج الأزرق - ١٩٥٤

التكوين استقراراً وثباتاً لم يكن قد أدركه قط، ويسعى إنتاجه لعام ١٩٥٠ سعياً أكيداً إلى التوفيق بين ميوله الغريزية كملون وحاجته إلى توفير الاستقرار المستشعر بشدة في الطبيعة المصرية ونتج عن ذلك بروز إنسجام صادق ومنزه. ولُنْشِرَ ضمن أعمال أخرى لهذه المرحلة التي أكدَّ كمال وجوده فيها بحق "الديوك الزرقاء" التي تستلفتك بتكوينها على أننا نلاحظ مع ذلك في بعض لوحات كمال يوسف، فراغات ليس بالإمكان في كل الأحيان تفسيرها، إلا بأغراض مردها لدلول "سهل للتصوير الصحفي". كما أن التنفيذ المتعجل للوحة يكشف أيضاً وسائل تقنية ضئيلة المقام.

ورغم ذلك، فإن كمال يوسف يظل بالنسبة لنا فنان مصر الريفية وقد توصل هذا الفنان الجذاب إلى العثور لنفسه على طريقة جد ذاتية، تجعل من الصعب عدم التعرف بسهولة على لوحاته إن التصوير بالنسبة له هو التحدث ودياً دون أى إدعاء، هو أن يقول كل ما يشعر به: وتساعدنا لغته على التغلغل قدماً في سر الحياة الريفية. وما من شيء أكثر تحريكاً للعواطف من لوحة مثل "برج الحمام" حيث الأزرق الغامق والاحمر الملهب ينشدان أغنية العزلة، أو أيضاً لوحة "الانتظار" حيث التوازن الصريح للخطوط يتوصل بواسطة تبسيط الكتل وشاعرية الألوان ذات الإضاءات الصريحة تارة، و الخارقة للعادة تارة أخرى، إلى انتقاء القيم

التشكيلية تبعاً للنمط ذى الطابع المصرى الصميم الذى تكتسى به الرابطة المعمارية بين الكتل وبعضها. متمكن وذاتى، و"مسامرات" ذات البنيان المتين، وحيث تدنو الإيقاعات من نغمات خضراء محمرة بارزة ومركزة وأخيراً لوحة "الغزالة" ذات الألوان الأثرية الماضية من الأزرق الداكن إلى الأبيض الساطع مارة بجمع من نغمات الإضاءة غير ذات الرنين تضفر على اللوحة جوا من القلق

المناظر الطبيعية، البشر، الحيوان، يرى كل هذا بكثير من التعاطف من خلال لوحة تجذبنا إليها بشديد طلاقتها حيث يبدو فكر مؤلفها متجدداً على الدوام، ويالها من بساطة تلك التى تتجدد بها!.

المصورون المساويون

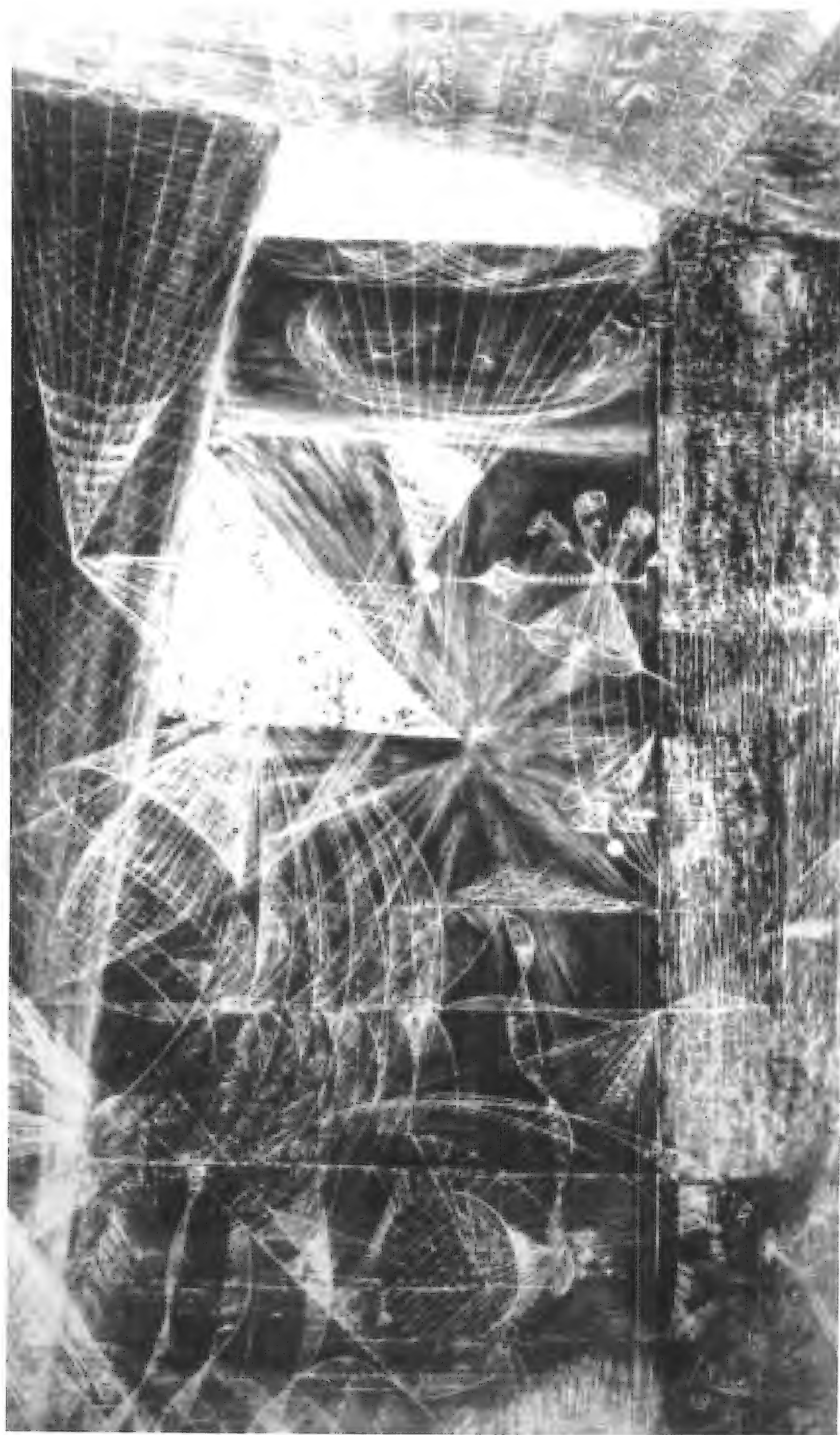
(الجزار، حامد ندا، ماهر رائف)

ثم فنانون غالباً ما يكونون غير معروفين من قبل معاصريهم الذين يرتبطون ارتباطاً أعمى بمبادئ كهنوتية الأشكال بل ويفلت أولئك غير المعروفين من تصنيفات عصرهم، ويجرى الاكتفاء بتسميتهم "مصورو الحياة الشعبية" بمحاولة التفرقة بذلك بين أعمالهم وأعمال المصورين الذين يصورون "موضوعات تاريخية" و"مناظر طبيعية تقليدية" صارت مهجورة منذ عام ١٩٠٠ متناسين أن لوحة لابن من أبناء البيئات الشعبية تكون بطبيعتها متجهة إلى عمومية أبعد مما تتجه إليه لوحة أكاديمية، وذلك لأنه بواسطة أسلوب يخضع لمؤثرات الوسط الذى يعمل به



الفارس ١٩٥١

٧٤- عبد الهادي الجزار



معدل

٧٥- عبد الهادي الجزار

هذا الفنان فى اختيار التلوين وترتيب التصميم وتوازن التكوين، فإن ما تعبر عنه قبل كل شىء لوحة البيئة الشعبية هو دراما شديدة العمق إنسانيا. سواء كانت أو لم تكن سامية رفيعة المقام مما تنتص الأكاديمية من الاعتراف به كانت أو لم تكن ومن ثم، فإنه لو أن النقد ينشغل بربط التصوير بالتقليد المعترف به من جانب الأكاديمية فإنه يدلى فى هذا المقام بحكم مشوب بالضعف.

وما من شك فى أنه لفهم لوحة مستوحاة من الحياة الشعبية يجب التفكير، وتغيير مناخ هذا التفكير - وهو ما يعجز نقاد عن تحقيق هذا التغيير فى المنهج الفكرى- نقول يجب نسيان الصورة المألوفة للفنون التشكيلية من أجل ارتضاء البحث عن فن ذاتى تماماً لا يكون فيه ثمة وجود للموافقات التى كان يجد المشاهد العادى نفسه فيها.

وينحصر هذا المفهوم الأخير عادة فى عدم الرؤية فى عمل فنى سوى خروجه عن المقاييس المألوفة، واتهام الفنان بأنه لم يكن واضحاً بما فيه الكفاية، بينما أن جوهر الفكرة المصبوب فى أعماق الصورة هو الذى يعطى الانطباع بنبرة نفاذة يجد فيها الذواقة والناقد أهمية العمل كله.

إن الجدارة التى يستحقها فنانو الحياة الشعبية الذين أفضل أيضاً أن أسميهم فنانى الشعب، حيث إنه لا تكفى إرادة تصوير الحياة الشعبية للنفاذ لرؤية تلك الحياة على ما هى عليه من خلال نظرة الشعب

وتقاليده). تلك الجدارة التى يستحقها فنانو الحياة الشعبية ترجع إلى عرض المشكلات على ما يلمُّ بها الرجل الشعبى، وليس بتصويرها على النحو الساذج للحرفيين الذين يزخرفون به المقاهى، وإنما باسترجاع رسالة لا تحمل سوى الجوهرى فيها، بغية تعقب هذه المشكلات السيكولوجية بمساعدة ما تحمله من تشويهات كانت فى حالة وندا ورائف تنتمى إلى روح التصوير التعبيرى.

ومن ثم، فإن كلا من هؤلاء المصورين عرض المشكلة، وبالممارسة الفكرية وبهذه الممارسة الفكرية بالضبط، أصبحوا أو كانوا على الدوام بمزاج طبيعى، مصورين لا شرقيين، بل أيضاً أعداء للصيغ الجاهزة.

لا يعرف هؤلاء المصريون أن ينافقوا: ولقد كان النفاق فى حالتهم سائراً للجهل، ونوعاً من الهروب إلى عدم التبصر.

(١)

كان الجزار سكندرى الأصل، أمضى طفولته فى حى القبارى الشعبى ثم فى قرية بوسط الدلتا (بيرمه)، وجاء فى النهاية ليستقر بالقاهرة حيث تردد فى بواكير شبابه على حى السيدة زينب.

وينحدر عمل الفنان برمته عن العقل الباطن، على نحو يبدو فيه الإنسان عارياً تحت مؤثرات الوسط والتشوهات السيكولوجية التى تتبع ذلك، والتى نتعرف

عليها فى منحى التفكير ، والرؤية، وفى تحديد التصميم والنقاط التآلف اللونى كما تشهد هذه الروابط المتعددة أشد التناقضات غرابة والصدمات الموفقة للبصر والبصيرة، ويتآلف كل ذلك فى صخب ينتهى بتوازن فى تكوين ذى طابع عميق، بعيدا عن أى أداء محكم للموضوع المعالج. وهذا العطاء ديكور دائم لركنٍ من الحياة المصرية، لم يكن إلى ذلك الحين قد سبق لأحد ريادته ، وكان للجزار الأهلية النادرة . ليس فحسب لاكتشافه، بل وأيضاً لسرده إلى أقصى حقيقته القاسية. ويعبر المصور عن نفسه تبعا لهندسة خطية، حيث يبدو تضاد فى المسطحات وتلاعب فى الإيقاعات على نحو تتجلى فيه تلافيف من القيم التشكيلية غالباً ما تكون قريبة (على الأقل فى رسومه العصبية فى البداية) ومن روح الفنان بيرانيذ ذاتها.

بينما تمارس نظرية التقاط الجوهري الذى سوف يكون على الدوام مفرقاً بين الليريكية الصاخبة التى تنضح بها لوحة وبين تفاهة الإضافات بقصد "الحشو"، ومنذ رسومه الأولى نحس بأن الجزار لا يريد أن يفلت شيئاً. يريد أن يقول كل شىء، وسوف يقول كل شىء ولكن على حساب نظام ، بقدر ما فيه ما قد يبدو عليه من تلقائية، فهو بقدر ما فيه من حياة سوف يحترم على الدوام قوانين تكوين منسجم جاد فى إيقاعه ورسومه بالحبر الصينى ، التى يمكن أن نطلق عليها "كابوس" (المجتمع الأول، وغيرها) هى قطع ذات دلالة إنسانية جد مثيرة للقلق. الخط ذو

الأسلوب البدائى الشرس أحياناً ، الذى يحيط بأشكال صارمة ، وتمضى فالتة مختلجة ، و ذات تردد مقصود . هذه الأشكال التى تخرج بصعوبة من أصداف بحرية ، هذه الشخصيات التى تتداعب فى وسط مربك تولد نوعاً من التشويه الحقود بفضل محيط بأسلاب ، فى بعض اللحظات، قاسية الوطأة فى خصم وسط عرى القسمات قوى التعبير. وفى مسودة مثل "وسوسة" تصوّر، بمساعدة رسم قوى وإحساس لاذع وقسوة ديناميكية ، الجو المكثف المنسوب إلى نذر مؤذٍ لساحر، ذلك الجو الذى يجمع بين التزامه المكير بموقفه واعتقاده فى طقوس الثعابين. والرضوخ المعهود لقسمات الوجه والتساؤلات القاسية لإيماءات وسيكولوجية النظرات التى ما تكاد ترتسم بوضوح، ذلك كله محسوس فى شجن تاماً شأن ذلك الموقف المثير لهذه الشخصيات التى تقبل، نتيجة لضعف أن تدخل فى لعبة النوايا السيئة.

سوف يعطينا عبد الهادى الجزار، بعد ذلك، لوحتين نمطين من "أنماط" الحياة الشعبية يسمى إحداهما "آلية القدر" والأخرى "العين الحارسة". فى اللوحة الأولى يتجلى الرمز بقوة تفرض نفسها فرضاً: ذلك يتأتى من موقع الرأس فى اللوحة، ومن شجن النظرة، و من أسلبة الشفتين، يبدو وجه المرأة خاضعا منصاعاً مستسلماً لسرٍّ كامن فى نوع من الغموض الذى يتمثل فى تقاطع ذراعى شخصٍ أو شخصية

غائبة، لا وجه لها، ولكن لها حضور رهيب إذ تنفتح فيها القوقعة التي ينبثق منها فأرنهم متملك هو الحارس المرهوب للأسرار كما تجرى التقاليد الشعبية. الجزار هنا يضم إلى الفكر خصائص شعبية أساساً. أما "العين الحارسة" (١٩٥٠) بقسماتها الأكثر تماسكا وخطوطها العارية الصافية فتمثل وجهاً معذباً نكلت به الحياة لا يعنى إلا بنفسه. تحديداً النظرة هنا تقتنص أمواج القدر السرية، وتضيق في عذاب الخوف، وتكشف برؤيتها للكائنات والأشياء حولها موقفاً يقظاً صاحباً على نحو غريب: بحيث تصدمنا الملامح التي صاغت الحياة نفسها، بصدق شكاة مريرة مضطربة. لقد أعاد الجزار وجود روح الموديل هنا، إذ جردها من كل توشية، واستخلص منها الطاقة الكامنة في روح منهكة أرهقها النضال. وهي مع ذلك على أهبة الاستعداد للقتال.

تلك هي رسوم فناننا الموهوب إلى حد غريب، نازعا إلى دراسة الشخصيات، وهو على قدر من البصيرة السيكولوجية يتيح له أن يواجه حقيقة الوعي الباطن التي تتمثل تحت علامات التشويه المتأتية عن الصنعة الفنية.

سوف يُشغل الجزار، في لوحاته (وفي شعره) بهمّ فض مغاليق نفسية الموديل، وباقتناص أغرب الظلال المرهفة في التلوين الذي يستلهم الحياة الشعبية استلهاما رقيقا ببراعة تامة وحرارة كاملة.

كان انتاج عبد الهادي الجزار غزيراً بين عامي ١٩٩٨ و ١٩٥١ ، إذ نحصى له أكثر من أربعين لوحة سوف تكون أساس معرضه الشخصي في ديسمبر ١٩٥١ في متحف الفن الحديث. تعود لوحة "ذات الخخال" إلى عام ١٩٤٩ ، والتي تعد من بين أولى لوحاته الهامة وفضلاً عن الجانب الإنساني الذي أشرنا إليه في اللوحات السابقة، فمن الخير أن نلاحظ هنا، على وجه أخص، دلالة القسمات: قناع الوجه ، نموذج اليدين، بنية الساقين تكون جميعاً كلاً يبلغ من الاتساق حلاً يسهل معه أن نستدل هنا على شخصية حزينة، منصاعة خاضعة، وهي مع ذلك واثقة في لذائذ الجسد. هذه المرأة عطشانة صادية إلى كل ما تفتقده. في نظرتها شيء من حقيقة فادحة الوطأة. أما التقنية فتستجيب إلى أحاسيس الموضوع: تقنية ناعمة في لمساتها، صمماً في تنغيمات ألوانها التي تذهب من الأحمر الكابي إلى البني، حيث تستعاد لمسات من اللون الأصفر هي النغمات البهيجة الوحيدة في اللوحة. أما التكوين فهو مستقر راسخ يقصد منه إلى تبيان روح من الثقل ببراعة ملحوظة في الأداء.

لوحة "المجنون الأخضر" تثير اهتمامنا من نواحي أخرى، فما أندر ما وضع الفنان هذه المشكلة بهذا القدر من تجريد الأشكال أي تعريتها. إن العين الحيوانية، والنظرة الشاخصة، والشفاه الشجية، والرأس الصارم المتماسك الوثيق، والرمز الشعبي



المجنون الأخضر - ١٩٥٠

٧٦- عبد الهادي الجزار

(مجموعة نجيب ساويرس)

الذى لعل الجزار هو الذى خلقه، إذ يمثل ذراعين مرفوعين بحركة هستيرية مفاجئة، كلها لا تمضى إلا وقد أوقعت بالمتلقى صدمة. فضلا عن أن عرى القسمات والتوازي فى التكوين الذى ينشئ طابعا جديدا قاسيا من أشد القدرية قسوة، حيث يسود الأخضر والأحمر (رمزا عن الجنون والثورة) تشهد بانسحاق الرجل الشعبى فى مواجهة معتقداته التى تشوبها مسحة من التدين الزائف والإيمان بالخرافة.

يتسع المشهد فى لوحة بعنوان "الوجبة" إذ ترتفع هنا أنشودة غريبة مفعمة بالحرارة واحتدام الانفعال. إن عبد الهادى الجزار الذى لم يرفض الواقع قط فى لوحاته قد عنى هنا بأن يبقى على نغمة عنيفة حوشية ساخرة ومنتشحة بالحكمة أحيانا. فقد عرف هنا كيف "يقيس" بذكاء عناصر اللوحة. إن الجيشان الذى أحسه فى الحقيقة الداخلية للحياة قد أفصح عنه بالتعادل بين الرمز فى الألوان وبين روح الأشكال. ساحات اللوحة محدودة بخفة، وتتجلى هنا شاعرية خشنة ومريرة فى تنغيمات العمل، ويقصد الفنان أن يؤكد التعادل، أى السيمترية فى التكوين وهى سيمترية تستجيب إلى انفعال مماثل يوجد فى مصير كل من هذه الكائنات، إذ إن كل ما يملكونه هو تلك الشقاف من الخزف المكسور التى ينظرون إليها. أما تشويه الإيماءات، والخطوط المتمزقة المتقاطعة المطوية على نفسها فهو تشويه ساحر العمق. ينتمى العمل إلى الروح الشعبية بإيقاع تكوينه - وهو إيقاع بدائى - وباختيار تعارضات مرهقة الظلال.

ومع ذلك فإن اللوحتين اللتين تعتبران ذروة أعمال الفنان هما بلا خلاف "أبو أحمد الجبار" و"زواج زليخة". لوحة "أحمد الجبار" تعتبر أنجح أعماله من حيث التكوين: الشخصية الوسطانية تتحدد بخط رأسى وبخط أفقى على هيئة شبه دائرية، تتكرر فى شخصيات المستوى الأول، وهى بدورها تكسب موقعها الاستقرار عن طريق مثلثات تتجاوب مع الخط الرأسى الأول، ثم يأتى المستوى الأخير فيكسب جيشان اللوحة انسجاماً يتأتى عن تأثير استاتيكي يحيط بالخطوط التى تقع فى الوسط؛ إذ يخرج المحور من جديد ليشكل تردداً للخطوط : بحيث يكون الكل ثلاثة مثلثات تامة. وتتدرج النغمات بين الأحمر والبني الفاتح على نحو مرهف عن طريق الانتقالات بين الألوان.

لوحة "زواج زليخة" تعطينا إحياءات مختلفة؛ إذ توشىها فانتازيا الألوان. ما أقوى الاحتدام فى هذه الألوان المشبعة؛ حيث يتناغم الأزرق الناصع والبنفسجى الكامد والأحمر القانى والأصفر الباهت الذى يمضى إلى اللون الطوبى. تنتمى روح اللوحة إلى التشكيلات الخطية التى يبدعها الفنانون الشعبيون فى فينيتيا (شمال إيطاليا) أو فى إيران. يستقر الإيقاع السكونى الاستاتيكي للخطوط عن طريق مشاهد قوية الإحياء بالمستوى الخلفى، من ناحية، وعن طريق العمود المقام على القبر وهو العمود الذى تهبه زليخة شبابها.



المرأة ذات الخلخال - ١٩٤٨

٧٧- عبد الهادي الجزار

وبدءاً من هذه المرحلة تكتسب تشكيلات عبد الهادى الجزار بساطة ويسراً، وتخفت نصاعة الألوان، ويكتسب ألقتها مسحة متناغمة، بينما يكتسب الخط قوة متزايدة ويتجلى فى تدويرات مكينة مفتولة العضل متأتية عن روح حكيمة. أما لوحتا "راوية الحكاية الطيبة" و "التطور" فإنهما يحددان هذه المرحلة الجديدة. أولى اللوحتين تأسر الاهتمام بما فيها من صرامة الشكل صرامة كاملة، وبالتوظيف الذكى للمستوى الخلفى فى اللوحة، وهو المستوى الذى يوحى بانفعال مكبوح نتيجة لجمود السطوح وسيمترية الخطوط . أما لوحة "التطور" فهى تحفة صغيرة فى التلوين؛ حيث نجد أن تنغيمات خفيفة هادئة من اللون الأزرق تسود بألقها الجو الأخاذ لهذا المشهد السحرى. وتتأكد هذه المرحلة الجديدة بلوحات "عالم الحب" و "الحاضر والماضى والمستقبل" و "الحلم". فى "عالم الحب" يعجب المرء أساساً بهارمونية الخطوط المتماوجة بل الغنائية أحياناً، بينما تتوغل "الحاضر والماضى والمستقبل" فى أعماق أغوار الوجدان المصرى، وتذكرنا، فى صنعتها المكينة، بأساتذة عصر النهضة، أما لوحة الحلم، حيث أطلق الجزار العنان لحمى جيشانه المألوف، فإنه يعالجها بتخطيط جرافيكى ساذج يتأكد عن طريق دعكٍ وحكٍ يذكرنا بالمصادر الشعبية التى يمتح منها الجزار هذا الشغف الأصيل بالخرافى والفتنازى. فى هذه اللوحة ينفتح مجال جديد للفنان، فقد كسبت هذه

اللوحات الاخيرة الشيء الكثير بالفعل من استلهام السحر وتعاويز النشيد السرى الأسطورى لرؤيا العالم. فُتِنَ الفنان بدراما الخطوط وأكد ثراء خارقاً فى تلويناته ، وأصبح من ثوابت لوحاته اتساع عريض فى اللمسة، ومعالجة رقيقة لألوانه الحمراء الصهباء التى تستحيل إلى اللون الذهبى؛ إذ يؤكد غالباً نغمة من أرض متعددة الظلال لا تتهيب أن تنصهر مع ألوانه أرجوانية أو حمراء قانية أو بُتْيَّة عميقة.

عبد الهادى الجزار منذ هذه المرحلة يسبر غور المجهول. كانت أعماله تمضى باحثاً عن هذا المجهول، أما الآن فقد انتهى البحث. يوظف الفنان وسائله فى الاستبطان والغوص إلى دوائر النفوس بالتجاوب النهائى مع هذا المجهول نفسه. أىُّ مجهول هذا؟ تقاليد الأسلاف فى الأشكال لا تتحدث إلا له وحده، ومنها يعرف كيف يستخلص دروساً حافلة عن طريق قوة العودة إلى الماضى.

يصارع عبد الهادى الجزار كلاً من الملاك والشيطان، اللاوعى والعقلانية، التقاليد والأساطير الجديدة. إن نزعاته غير التشخيصية فيها من الواقعية أكثر بكثير من الأعمال الواقعية.

ذلك أن الواقع كامن فينا، وبنا، و من خلالنا. كل الأحلام تصبح أوهاماً عندما تتشبث بالخصائص الخارجية. وعبد الهادى الجزار يعرف ذلك، ولذلك فإنه عن طريق ما وراء الحلم يطيل الحركة الفريدة التى تلهم أكثر طموحاته إغراقاً فى السرية. فقد عرف عن



أبو أحمد الجبار - ١٩٥١

٧٨- عبد الهادي الجزار



تحضير الأرواح - ١٩٥٣

٧٩- عبد الهادي الجزار

لقد تجلى لنا الفنان لأول مرة فى عام ١٩٤٦ مع لوحته "مصباح الظلمات" مما فسر لنا، فى الآن نفسه، كل مدى موقفه كإنسان وكفنان . ويبدو أنه يقول لنا إن التسليم هو أكثر المواقف قابلية للفهم، وأعزها عند "المتلقى النقى" الذى تحدث عنه جورج ديهاميل. فى هذه اللوحة نجد أن الشخصيات الثلاثة التى تمثل المراحل الثلاث للحياة، يقع عليها ضوء ضعيف إذ قورن بزجاج المصباح. إنها لا ترى من الحياة إلا المأساة الضيقة للوضع الإنسانى حيث يمكن تلخيص الحب فى هذا العرى لنساء لا رشاقة ولا نعمة لهن، فى بحثهن عن قناع. لكن هذا المصباح يكشف أيضاً حقائق كثيرة أخرى، لكننا لا نأسف قط أن طريقاً ضيقاً معتماً يفضى بنا إلى سد لا مخرج منه هو سد الواقع لكنه يوجد هذا الطابع المنذر بالشر فى المشهد.

بإزاء كل هذه الأشياء الموضوعة فى اللوحة فلعل فنانا آخر كان يستخدم ألواناً زاهية ، لكن حامد ندا يختص رسمه بنوعٍ من العصبية الفائقة عن طريق تنغيمات هادئة تكسب التكوين طابع الحقيقة.

إن حامد ندا، أحياناً، يستغل موهبته فى المقدرة على المحاكاة دون أن يفقد موقفه باعتباره صاحب رؤى، ومن ثم فهو ينشئ لوحته "بحثاً عن النور" حيث نرى ثلاثة مهرجين غرباء مثيرين للسخرية يتابعون صفاً من المصاييح يخشون إضاعتها جميعاً فى لحظة واحدة. من الصعب أحياناً أن نتزود بإرادة اكتشاف

الحقيقة، وليس من المستغرب أن نتذكر أمام هذه اللوحة كاتب "الأيام" الذى يصف على وجه خاص موت طفل صغير لا يجرؤ أحد على إيقاظه فيظل وحده فى غرفة باردة أمام شمعة متقدة. إن الألوان الكامدة التى استخدمها حامد ندا فى هذه اللوحة تشى فى طواياها بالرهبة وبمصير الضائعين.

(٢)

ومنذ تلك المرحلة يؤكد حامد ندا فى أعماله روح التكوين الخاص به وحده. والواقع أن حامد ندا إذ يستند أساساً إلى ما يذكر بأشكال سكونية استاتيكية، أى صماء مغلقة على ذاتها، يبدع فقرات تتقاطع فيها أشكال مكيئة البنيان سكونية على نحو ثقليل الوطأة. على أن هذه الأشكال التى قد يظن أنها مكررة تحمل فى ذاتها "شحنة" تشكيلية وإنسانية، بحيث يكفى لحامد ندا أن يقيم توازياً فى توزيع خطوطه حتى توحى هذه الخطوط، نسبة إلى مجمل التكوين، بنوع من الجمود والثبات، حيث تكتسب شخوصه، تقريبا باستمرار، دلالة طبيعية فى حركاتها، كما يحدث فى لوحات "الطيور" و"ظل القبقاب" أو "ال دراويش"، فى هذه اللوحة الأخيرة فإن الموتيفة الرئيسية لا يساندها أى عنصر مصطنع. يسود المشهد صمت غالب، ويبدو أن هذه الرعوس التى يُذرى عليها تراب الزمن تحتجز أسراراً لا تفض. أما حركاتها الثقيلة التى كانت موضع تأمل طويل والتى يشلها نوع من الجمود القاسى تزيد من

وقع أسرار الدراويش - وهى طائفه دينية مبدؤها الأساس مبدأ ديونيزى يسعى إلى انعدام الشخصية - إلى فقدان التام للذات، حتى يتاح للألوهة أن تفشو فى الذات من خلال نشوة السكر الصوفى للنسيان الأكبر.

ولكن أصالة حامد ندا تُعزى أيضا إلى أنه فى إنتاجه الأخير (بدءاً من ١٩٥٢) يتكامل الشكل السكونى مع الحياد المطلق لتيمة الكرة، ذلك أن الدوائر توحد الفضاء وتكسب الفراغات دلالة مطلقة تشكيلية بالتحديد. إن الشكل المغلق على ذاته "يدور" دون أن تفقد الحركة الداخلية ثقلها الذى يصبح مركزاً أولياً، مثال ذلك فى لوحة "الأخوة". نحن نجد أن حامد ندا يوسع من معطياته التشكيلية ويغدو روح التكوين أكثر حرية.

إذا كانت هذه الكتل نفسها تظهر بصرامتها المتماسكة، فإنها، على العكس، تغدو أكثر إنسانية وتؤدى بقسمة توليفية ترفع الألوان إلى تنغيمات أبعد، فتشكل بذلك علاقات صادمة، حيث يظهر أخضر أحمر، وسلم كامل من الأزرق الجافى. تزدهر المرحلة الانتقالية فى سلسلة من البورتريهات أو الرسوم البارزة تتحدد تحديداً دقيقاً بهالات من الأسود تنعكس، بذكاء، على الألوان المحيطة بها، مما يكسب الخط قيمة الكثافة. تتأكد نضاعة هذه التلوينات بالأصفر الزاهى وبالأحمر المنصهر فى الأسود، مما يكسب مستويات اللوحة بنية قوية. فى هذه المرحلة

يسعى الفنان إلى أن ينشئ فى لوحاته نوعاً من البروز تحدده أمشاج من التلوينات البعيدة بعضها عن بعض، على الرغم من الاستخدام التعسفى أحيانا لألوان معينة لا تشابه بينها فى علاقاتها الأولية ولكنها تنتهى إلى إقامة توازن كامل: أذكر هنا على الأخص لوحة "الكونت فيليب دارشو" حيث يظهر هذا الأسلوب الجديد بوضوح مما يقرب حامد ندا من التقنية التصويرية للفنان كوكوشكا، فيما يتعلق ببروز اللمسات.

لا يتوقف تطور حامد ندا عند هذا الحد. إن معرضه الشخصى فى "جاليرى القاهرة" فى فبراير ١٩٥٦ يؤذن بظهور مرحلة جديدة فى عمله، هى مرحلة تفضى به إلى التعبيرية نصف التشخيصية. ما يثير الاهتمام أساساً فى أعمال هذه المرحلة هو قيمة اللون.

اللغة المرفهة للنغمات هنا تؤكد من الآن فصاعداً الطابع الروحى الرقيق للعازف الهارمونى للألوان. على خلفية متجانسة تقريباً، يقرب حامد ندا بين الأبيضات خالصة النقاء المشوبة أحيانا بالزرق (تصل إلى استضاءة كالأحلام، وفى الوقت نفسه تشى بالخروج النهائى من الواقع المدرك) وبين الأحمرات الطوبية والأزرقات المشوبة بالأسود والأصفرات البرتقالية الكثيفة غامضة السر. ذلك أن حامد ندا يعرف كيف يكسب الخامة حياة وحرارة خاصة. لديه المقدرة على أن يضيف على سطح اللوحة



تحضير الأرواح - ١٩٥٣

٧٩- عبد الهادي الجزار

حساسية، وعلى أن يكتشف فى الخامة دراما تبشر بقوى جديدة، سعياً إلى أساطير جديدة، ما من مظهر زائف هنا "للشفافية" وإنما هنا استخاءة داخلية، شمس دانية، وحلم غير محدد مثير للمضض.

حامد ندا، بلا شك، هو أحد أكثر الفنانين جدية من بين أقرانه فى جيله: ولكى يصل إلى أن يعبر عن نفسه لا يتردد فى أن ينضج خطاطة بسيطة عبر أسابيع طوال. ينعكس هذا فى أعماله حيث تحيا الشخصوس حياة انتظار غريب لتحقيق وعود مضطربة ثقيلة الوطأة.

من طبيعة الفنان أن يضع - بل أن يؤكد - ما يعذبنا من أكثر المشكلات إنسانية. وفى التساؤل الداخلى والمجرد للانفعالات يتخذ التحليل المظهر الصارم "للشكل" ما يميل إلى تفسير متوازن لما يورقنا.

وعندما يصل الفن الذى يمتح أصوله من الرصيد الشعبى، إلى التعبير عن التساؤل الكونى للإنسان، فإن لنا الحق فى أن نمنح الفنان صفة الشاعر التراجيدى . ومن المؤكد أن حامد ندا يبلغ هذا المستوى.

(٣)

العالم الذى يبدعه ماهر رائف، هذا العالم الذى يجعله الفنان ينطوى على حياة وعلى وعى يبدو أنهما

سجنى أشكال جسيمة رازحة الثقل دون خلاص ممكن ودون أى أمل - ذلك أن جمالياته تعنى على الفور فلسفة تشاؤمية ومأساوية دون أن تخون فى ذلك الخصائص التصويرية والتكوينية - هذا العالم من الوثاقة والجسامة بحيث يمكن قطعه بالسكين إذا صح القول. فكم هو نهائى ساكن جامد لا مخرج منه. ذلك عالم شخصى جدا يأسرنا ويهز مشاعرنا، لأنه مهما كان ذاتيا فإنه يظل تشكليا. اليأس، السخرية المريرة، التحليل الفلسفى الذى كان يمكن أن يكون أدبيا، كلها قد ألهمت ماهر رائف رؤيا تصويرية فيها وثاقة التصميم والتكوين. فإذا كانت هذه الرؤيا تتعرض أحيانا لخطر الاشتباك فى تشخيص فوضى وتوضع فى إيقاع شكلى مكبوح الحساسية إلى أكثر مما ينبغى، حيث يتعرض التكوين إلى تحمل أكثر مما يطيق، فإن ماهر رائف يعرف كيف يتدبر الأمر مع فراغاته الدالة، وكيف يضيف إيقاعه الخاص على ثبات الوحدة فى تصويره للعمل، وكيف يبرر، دائما تقريبا، هذا الثقل المفرط.

سوف اضرب ثلاثة أمثلة من عمله لأصور ما أقول: فى سلسلة أعماله المعنونة "الكوميديا الإنسانية" و "الدراسة" (١٩٥٢) التى تمثل فلاحا نائما على الأرض، وعربة مقلوبة توحى بالجمود الدائم، وحمارين يبدو أنهما الكائنات الحيان الوحيدان نتيجة لنظرتهم الحيوانية السلبية واليقظة مع الاستسلام، وقد كاد التكوين أن يغدو فوضى لولا وجود فراغات



٨٠- عبد الهادي الجزار

الطم - ١٩٥٣

ملحوظة تهوى التكوين تهوية درامية وتكسبه الإيقاع الشكلي المقصود، حيث يتعرض الخط للضياح بتأثير حساسية مكبوحة تحت نقطة الانفجار. هذا الإيقاع الذى ما أقربه إلى قطع الخط، لكنه يتسق على نحو غنائى مع السكونية والثقل فى تصور الفنان جمالياً. وأخيراً ففى لوحة "عُباد الكهوف" يقترب التكوين من الثقل المفرط ولكنه يتبرر تماماً نتيجة لتصور مثلث يضع هذا الثقل موضعه ويوزعه على أفضل وجه. ومن ثم فإن هذه الأعمال الثلاثة تثير الاهتمام ، ليس فقط بخصائص القوة فيها، وبالأشكال الركينة الراسخة، وبالطوقسية الشخصية والإحياءات التشكيلية المعتادة عند الفنان، باليأس وبالوقوع فى سجن خامة النوع البشرى المقضى عليه بمصيره ، ما أقرب هذه الأعمال إلى الأرض التى تشكل الفلسفة المؤثرة لماهر رائف، كما أشرنا من قبل، ولكنها تثير الاهتمام أيضاً لأنها مهما كانت قريبة من التعسف ومن الصياغة الأدبية فإنها قد خلصت ، من حيث التقانة، ووجدت أصالتها وتعبيرها الحق فى حل المشكلات التقنية ، ذلك أن ماهر رائف قد وجد ما يجعل لوحاته بهذا القدر من الحتمية، فى الحلول التى يضعها للصعوبات الخاصة بهذه اللوحات.

ومن ناحية أخرى (لكن ما يأتى ليس إلا مجرد اقتراح) فإنه مما يدعو للأسف أحيانا أن هذا الفنان الذى يستخدم مساحات كبيرة تقتصر غالباً على القلم الرصاص، ففى اعتقادنا كان يمكن إحداث التأثيرات نفسها، باستخدام فرشاة صلبة وألوان جافة.

ولعله من الأوفق أن ننهى حديثنا عن ماهر رائف بأن نقول شيئاً عن تطوره.

فى أغلب الأحيان ينصبُّ تطور هذا الفنان على طريقة حل الصعوبات الملازمة لطريقة عمله، وإذا كانت رؤيا ماهر رائف خاضعة غالباً للأوضاع الذاتية لانفعالاته ، فإنه على العكس يتقصى الاستخدام الأكثر دلالة للفراغات ، ويفرض التوازن على تكويناته نتيجة لثقل مستوى مركزى ولاستعارات له لاتقل عنه أهمية واعتسافاً، بل يبلغ إلى أن يخضع الخط عنده إلى الوحدة الجرافيكية للوحة، بتجريد الشكل وبأن يضم إليه شكلاً مباشراً أدعى إلى الانفعال بالأسلوب التعبيرى الذى يفرض عليه طابعا معماريا. ومن هنا فإن كل اجزاء اللوحة لها الشحنة الانفعالية والرمزية نفسها، ليس ذلك فقط، بل إن لها القيمة النسبية نفسها وقوة الصنعة التى تقتضى المتانة نفسها فى وضع الكتل.

التطور نفسه يلحق بألوان الفنان، بينما كانت الألوان تفقد نفسها فى لعبة الظلال الكلاسيكية التى تنطوى على توزيع العتيمات توزيعاً مرهفاً، فإنه منذ عام ١٩٥١ لا يخشى أن يقرب الأصفر اليانع والأحمر الهندى ، ويستخدم الكوبالت الرصاصى والأخضر الزيتونى ويضيف الأصفر إلى كل سَلَم ألوانه، أو ما يقارب ذلك، و يستخدم أكثر فأكثر الألوان الخاصة ، وهى عامة الألوان الأولية دون أن يعنى بأن يخفض من استضاءتها الخاصة.



٨١- عبد الهادي الجزار

تصميم سجادة شعبية - ١٩٤٩

ج: استدامة الروح الشرقية

(محمود خليل وسالم موجلى)

فى الجزء الأول من هذا الفصل، عندما تكلمت عن الفن الشرقى الرمزى والميتافيزيقى كنت أفكر فى الفن الفرعونى، والفن الهندى، بل فى العنف الانفعالى الذى يتصف به الفن الآشورى (وله صلة ما بالتعبيرية التى تبناها الفنانون المصريون إلى حد كبير)، لكن كلمة الفن الشرقى تدعونا عادة إلى التفكير فى المنمنمات الفارسية وفى التصوير الصينى. ولكنى أستخدم هذه الكلمة، بهذا المعنى، عندما أفكر فى محمود خليل وفى موجلى.

إن نبذ المنظور الخطى عندهما يحل محله حس الفضاء وتراكب المستويات فى أفضل أعمالهما. لمحمود خليل أسلوب رسامى المنمنمات الفارسية، أما موجلى فهو يضيف طابعا ذهنيا وغريبا على سذاجة رؤياه، هذه الرؤيا التى يعارض الفنان بها التقاليد الموضوعية، محمود خليل يرفع البدائية الشجنية لانفعالاته، وموجلى يعيد تقاليد الموضوع إلى أصدق تعبيرات الفن، مما يجعل هذين الفنانين يواصلان الفن الشرقى كما تنقله إلينا المنمنمات الفارسية والتصوير الصينى.

لكن هذا الفن الشرقى كان قد مات كما تموت التقاليد الفنية العظيمة، أو سقط فى هوة محاكاة متكررة إلى ما لا نهاية، وفقد كل إمكانية للافتراع والأصالة. وخرج من مرسم الفنان الكبير إلى محترف

ولكن حظ هذا التطور الأخير من التوفيق أقل من التطور الأول الذى كان ينصب على رمزية ودلالة العمل، مما يسهل بأن نتبينه: اللوحة التى تمثل "مراكب الصيد" مما ينبغى الإشارة إليه فى بدايات ماهر رائف: حيث نرى التضخيم المفرط للموضوع والأخاديد المحفورة فى المستوى الأول، وتأثيرات النور والظل التى تبلغ حدا مأساويا، والإخراج الدرامى، ولكننا نرى أن كل التأثيرات تنصب على التشكيل والإضاءة، وأن المعنى والانفعال يقصد بهما أن يكونا بصريين أولا، وأن تحقيق العمل يقف عند الرؤيا التصويرية للفنان.

ثم يعطينا ماهر رائف بعد ذلك "عُباد الكهوف" و"الكوميديا الإنسانية" حيث تتضافر الخصائص التصويرية للتعبير عن الموقف. ومع ذلك فلعله مما يخشى أن موقفاً على هامش الالتزامات التشكيلية يتسلل ثم يتدهور بعد ذلك إلى "الرسم ذى القضية"

ولكن لوحة "العزلة" تستأثر باهتمامنا، لا مجال هنا "للرسم ذى القضية" فقد اكتشف ماهر رائف العالم البصرى الذى هو تمثيل مباشر فورى لعالمه الفلسفى والروحى.

الصناعي، إذ استدام حرفيته وفقد روحه. ومن هنا جاء لقاء محمود خليل وموجلى مع الغرب الذى نزع الأربطة عن الفن الشرقى بعد أن تحول إلى مومياء ، وأعاد الحياة إلى المومياء إذ نفخ فيها حياة جديدة وإلهاماً قادراً على أن يؤتى ثماراً أصيلة.

ولسوء الحظ يبدو أن هذين الفنانين(*) - لا يدركان أهمية الدور الذى وقع عبؤه عليهما فقد كان عملهما غير كافٍ على الإطلاق من حيث الكم، ولكنهما مع ذلك يحملان بشارة مدهشة للتصوير الفنى فى مصر، وقد كانا هما نفسيهما أول من انبهر بذلك، ومن ثم يتعرضان لخطر ألا يصلأ أبداً إلى أن يسودا الصنعة حتى يحقق الشرط الذى بدونه لا تصل هذه البشارة إلى غايتها.

(١)

إن الفن الذى اصطلحنا على تسميته "الفن الفطرى" يتخذ أسلوبه بالفطرة أى بالغريزة ، ولأنه يبلغ ذلك الأسلوب غالباً عن طريق الشعر فلا يمكن هنا الحديث عن "مدرسة"، ومن ثم فإن محمود خليل يلتقى مع تيتجات أو روسوم الجمركى، دون أن تكون طرائق التعبير التقنى عندهم تنضوى تحت مبدأ تشكيلى واحد .

ولكى ندرك الشعر الذى يلهم محمود خليل علينا أولاً، أن نهتم بالرجل . عاش محمود خليل منطوياً

(*) توفى محمود خليل مبكراً فى ١٩٥٥

على نفسه أثناء مراقبته، وإلى جانب شغف كامن بالرسم كان يتمتع بما يمكن أن ندعوه إجلالاً يصل إلى حد التعبد للقراءة، ومن ثم فإنه قبل أن يبلغ النضج فى العمر، استطاع أن يلزم نفسه بفضائل قل من يلتزم بها، وأن يتهيب الحب جداً، إن موقفه الحى من الحب - وليس الموقف شبه الملائكى ، كما يحلو للبعض أن يقول - يكشف عن أكثر الجوانب حميمية فى رؤياه. يأسرنا الفنان برهافة انفعالاته، أهواء روح تمضها تطلعات العقل.

عاش محمود خليل من عام ١٩٤١ وحتى عام ١٩٤٨ مرحلة شاقة هى مرحلة المراهقة. كان أشد حياءً من أن يسبر غور قلب آخر، فانطوى على نفسه، وابتدع لنفسه هوى "مثالياً" تغذوه الأحلام ، وهى خصيصة تلك المرحلة من العمر، ولعله من الممكن أن نخلص من ذلك بأن حساسية الفنان اتجهت إلى الشعر وهو أكثر الفنون إيغالا فى التجريد.

لكن الواقع شىء مختلف تماماً. كان حسين يوسف أمين قد التفت إلى موهبة محمود ، ومن ثم فقد ساعده على أن يحتفظ بشخصيته الخاصة، وعلى أن يحكم هذه الموهبة فى حدود التشكيل. لا شك أن بدايات محمود خليل كان فيها جانب أدبى، فقد كانت الخطوط عنده معقدة مفرطة التعقيد يصعب تحديدها. وكان من الملحوظ عنده شغف بالسرية، مما يجنح إلى سهولة التعبير ويضير العلاقات الوثيقة التى ينبغى أن تقوم بين الشكل واللون. فى أعماله الأولى نزوع إلى

محاكاةٍ سوف تتجرد من التوشية الأدبية، بعد ذلك، لكي تضيفى على رسم محمود خليل "خصائص" معينة. لكن محمود خليل كان قد وقع على أسلوبه، منذ وقت مبكر جداً، أو على الأصح ابتدع هذا الأسلوب إذ وصل - بالفطرة - إلى تشكيل يقربه من الرسوم الشرقية فى ذروة المراحل الفارسية. بل هو بالفعل كان قد سطّح لوحاته باتباع مبدأ زخرفى لا يضير بالفكرة، بل على العكس يتيح لمحمود خليل أن ينمو سواء بأن يكتسب مستويات متراكبة، أو فراغات مظلمة، أو سطوح منقطة - مستقيمة أحياناً أو متعرجة (تكشف عن مشكلات نفسية مهمة، لوتفحصها أحد الأطباء النفسيين) أو أن يكتسب إيقاعاً و "شحنة" تشكيلية تحددها الألوان وتضيفى على الموضوع دلالاته الخاصة. وبالانطلاق من ذلك فإن مقتضيات التكوين الوثيق لا تتسق مع التمثيل التراتبى للرموز. ومن هنا تأتى تلك الخصيصة "الفريدة" التى تتصف بها شخصه الحاملة، أو الحزينة أو الضائعة فى متاهات العقد الجنسية: الأشجار بأغصانها العقيمة، السماء الكابية أو الغائمة أحياناً، والحيطان المهدمة قبل الإجهاز عليها، تلك جميعاً تصدر عن غريزة الفنان الظمأى، فإذا كانت أشكاله مأخوذة من الطبيعة، وإذا كان التشويه الذى يلحق بها لا ينطوى إلا على أدنى قدر من التغيير فى حقيقة الأشياء القابلة للإدراك، وكانت الألوان تتسق، على نحو طبيعى تماماً، مع اختيارات فنانٍ بدائى، فإنه يضاف إليها مع ذلك - فى

ازدواجية الشكل واللون التى تحليها استرجاعات منعزلة - تأويل آخر يصدر عن الرمزية الشخصية عند كل متلق. نحن هنا بعيدون كل البعد عن التعبيرية الجامدة التى نجدها عند الصُّناع فى عهود الانحطاط.

ثم إننى لا أعتقد أنه ينبغى لوم الفنان على استخدامه أشكالاً كهنوتية أو طقوسية، إذ يبدو أنها تتسق مع جمالياته، إن هذه الأشكال ليست غالبية إلا فى مرحلته الأولى، حيث كان حس الأعمال الفنية يقتضى مثل هذه الأشكال، ثم إن محمود خليل فى كل لوحة له تعبر عن شخصيته يوزع البنية العلوية للوحته أفضل توزيع سواء بإدخال مقطوعات متعددة - وإن كانت منعزلة عن بعضها بعضاً - أو كان ذلك بأن تتدخل الرمزية على نحو متعسف دون أن تخل بتشكيلية العمل، أو كان ذلك أخيراً بتوظيف الخطوط الموجهة للتكوين، ومواقع الأشكال، والعلاقة بين الشخص حيث نجد أن الحالة المادية للموضوع، وقيمه النسبية أو المطلقة، حسب الحالة، تولد إيقاعاً، فى أفضل رسومه، تضارع سيمفونية تكتم موسيقيتها ما قد يكون قد تبقى من الأدبية فى التصور البدئى للعمل. أشير هنا، أساساً إلى "فردوس مرجان"

يتحرر محمود خليل، فى مرحلة لاحقة، من حالة روحية كان قد وصل إليها بشجاعة، إذ تغلب على طبيعته لكي يكتشف "الخير المثالى" فى الصداقة. بحيث لم يعد الأمر يتعلق بهذه الأشكال التى توحى

بشبق جنسى يأس، مغلقة على نفسها، مضطربة، وغريبة، من قبيل جذوع الأشجار مفرطة الضخامة وحببات الكمثرى التى تتخذ شكل النهود ثم تتخذ شكل قلوب مجنحة ، والحبال الصلبة، والعيون النجلاء التى تشتهى الجسد (لوحة الخلق)، وأخيراً السماء التى لا ترحم ولا تستجيب بجمودها وثبات وطأتها.

ومنذئذ فإن الحنين إلى الماضى المعذب يجد أماناً ونداء فى الطبيعة، إذ يرقبها مراقبة ساذجة وسهلة تتولد عنها علاقات التعاطف بين الكائنات والأشياء.

ومن ثم فإن محمود خليل ينزع إلى أن يصور انفعالاته عن طريق الاتصال بالحياة الريفية فى مصر والسودان حيث قضى فيه بضع سنوات.

نلاحظ ، كذلك ، أن الفنان يُدخل على فنه قدراً من البراعة والحدق يقربه، أكثر مما سبق، من تقاليد المنمنمات الشرقية، فى التفاصيل وفى علاقات الخصائص بعضها ببعض.

فضلا عن ذلك يستخدم محمود خليل، أكثر فاكثراً، أحباراً متباينة. ويتجلى الأخضر بكل طزاجته، والاحمر المحوَّط عليه، والأزرق فى تنويعاته المتعددة من التلوينية الخالصة الصافية إلى التلوينية الزجاجية الداكنة ، تشيع فيها جميعاً شاعرية ساجية فى منتصف الطريق من الرمزية إلى الحلمية.

لوحة "الريف الخصيب" (١٩٥٢) تحدد هذه المرحلة. ذلك أن التكوين الصادر عن "الرسم البارز"

يرسخ الوحدة التشكيلية عن طريق تشخيص مركب منظم. التلوينات متنوعة ومتدرجة، أما الخطوط فهى منحوتة بذكاء.

لوحة "عودة القطيع إلى سوهاج" توحى ، كذلك، بالكثير: هارمونيات جميلة من الأصفر و الأزرق توحى بالسكينة الليلية أما "نعام سودوم" فهى أكثر حراكاً، ألوانها تتصف بغرائبية باذخة توشىها التضادات السماء بين البنى والأحمر الأرضى الذى يلحق به الأصفر الكنارى.

يبدو أن محمود خليل يجد متعة فى تصوير المواقع السودانية، فهو يستلهم، دون أن يعوزه الانفعال، الألوان الاستوائية الحارة سواءً كان ذلك بالانفعال أو بالموسيقى الداخلية للألوان (لوحة الحمار الكبير).

ومع ذلك فمن المؤسف أن الفنان يستخدم غالباً أحباراً تضع حدتها مع الزمن، لو كان قد حوّل رسومه إلى الألوان المائية، بل إلى الجواش، دون أن يفقدها خاصيتها التحليلية البدئية، وكان ذلك من شأنه أن ينقذ مجمل إنتاجه.

إن محمود خليل مغنٌ أسيرٌ للحب، أو شاعر ينشد عن مروج سوهاج أو أرياف السودان الحارة وقد احتفظ بحسه الشرقى الذى يصل الإنسان بمشاهد الطبيعة صلة حميمة.

(٢)

سالم الحبشى الشهير بـ «موجلى» نسيج وحده فى النهضة التصويرية المصرية. فهو يعود إلى أصول



المدينة - ١٩٥٨

٨٢- عبد الهادي الجزار

إندونيسية، وقد أنتج حتى الآن (١٩٦١) الجزء الأكبر من أعماله فى نطاق "جماعة الفن المعاصر"، وفى هذه الجماعة استطاع أن يوفق بين معطيات تقاليد الشرق الأقصى فى بلده الأصلى وبين إنجاز الرسامين الأجانب الأشهر.

تعود بداياته إلى ١٩٤٥، وقد مرَّ بعد ذلك بمراحل هى على الأدق ثلاثة تيارات منها السيريالية التى تتصف بها أعماله الأولى حتى عام ١٩٤٨، تأتى بعدها مرحلة مضطربة تسود فيها تلوينات مركبة ومتعمقة ملؤها الحرارة، ثم طريقته الأخيرة نصف التجريدية التى نجد فيها أن الجانب الإنسانى، عن طريق التصادف المعذب للخطوط والمستويات، ينمو إلى عالم حلمى تسود فيه فانتازيا حسية ذات طابع قاتم سقيم.

أمضى موجلى طفولته فى جاوة، وهنالك فى الريف، والغابات، والغيطان الشاسعة أو على ضفاف البحيرات استشعر الحاجة إلى التصوير. إن كل أعماله تبقى على هذا الجانب الفطرى، هذا الحس بالصدمة إزاء الطبيعة. موجلى مصور حسى، وفنه يتبع منحى وحرارة وحدة إلهام قد نضج فى اللاوعى، يسعى الفنان إلى الإبقاء على كل طراجة الانفعال فيه، إذ يخصه بأقل قدر ممكن للمقتضيات التقنية. هذا الفنان باذخ الحسية كان ليتمنى أن ينسى نظام الخط وتنسيق الألوان. وبعبارة أخرى فإن فنه يجنح إلى اقتناص ما لا يمكن الإمساك به بأسلوب تكشف فيه نزوات تجريدية مرهفة الارتسام

عن المكانه العالمية التى تحتلها فيه الفانتازيا الخشنة. ومن "ربيع الروح" (١٩٤٨) وهو العمل السيريالى الأخير إلى "قصيدة النيل" يمتد طريق طويل قطعه الفنان، وفى "ربيع الروح" إحياء بديكور يمت بصلة إلى رامبو، حيث تشتبك سيمفونية الحساسية الجهنمية بعقابيلها الوبيلة. لقد سعى الفنان وهو يصور هشاشة اللذة إلى أن يكشف، فى هذا الطقس الذى لا غنى عنه، عن المعاناة وازدراء الذات، ذلك أن التكوين يتوازن بجسم امرأة تبدو كأنها جذع شجرة، وبمعمار الخلفية التى تتجاوب مع الخصائص الأدبية للمستويات الأولى. تبقى التنغيمات المستخدمة على رمزية شعرية معينة موفقة. أما التصور الكامن فى "قصيدة النيل" فهو مختلف جداً، فالتكوين الصادر عن روح زخرفى يتوازن بأن يلجأ الفنان إلى استعارة مرهفة وقوية للمساة الأصفر أو الوردى المحمر المظلل بما يشبه الدخان، بحيث تتبين موتيفات تشى بروح بدائية تعزى إلى الشرق الأقصى، وقد أقيمت اللوحة على بعدين، أما البعد الثالث فلا يتمثل إلا على نحو مُضمَر نتيجة لتقارب مستويين فى الفضاءات التى تنتصب فيها الأشكال الضخمة. أما لوحة "الخريف فى هيلفر سوم" التى يسودها أزرق يبدو أنه صادر عن عالم سحرى أخاذ، ولوحة "مشهد إندونيسى" التى تشى بعالم حلمى من الحنين فإنهما تنتميان إلى هذه المرحلة. فى هاتين اللوحتين نرى، أساساً، توافق نغمات محمومة، أسيانة ومشبوبة الهوى. ويبدو فيها موجلى كأنه ساحر يعرف صنعة فن الإغواء، بل يعرفها معرفةً متقنة حتى ليغفر له المرء، غالباً، ارتجالاته التقنية.



مصباح الظلمات - ١٩٤٦

٨٣- حامد ندا



القط والزير - ١٩٥٤

٨٤- حامد ندا



تكوين - ١٩٤٧

٨٥- حامدا ندا



العصافير - ١٩٤٨

٨٦- حامدا ندا



٨٧- حامد ندا

القطة النعسانة أو "صحبة" - ١٩٤٨

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



الدرأيش - ١٩٤٧

٨٨- حامد ندا



بورتريه للکومت "دارسکوت" - ١٩٥٣

٨٩- حامد ندا



الليل والنهار - ١٩٦٠

٩٠- حامد ندا



في المقهى - ١٩٦٨

٩١- حامد ندا



٩٢- ماهر زائف

مرسى ١٩٤٩ - ١٩٥٠



٩٣- ماهر زائف

مولد السيد البدوي - ١٩٦٦

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٩٤- ماهر رائف

أصنام الكهوف - ١٩٥٥



٩٥- ماهر رائف

الوحدة - ١٩٥١



الكوميديا الإنسانية - ١٩٥٢

٩٦- ماهر رائف



رجل الأحجار - ١٩٤٨

٩٧- ماهر رائف



٩٨- ماهر رائف

تكوين عربي



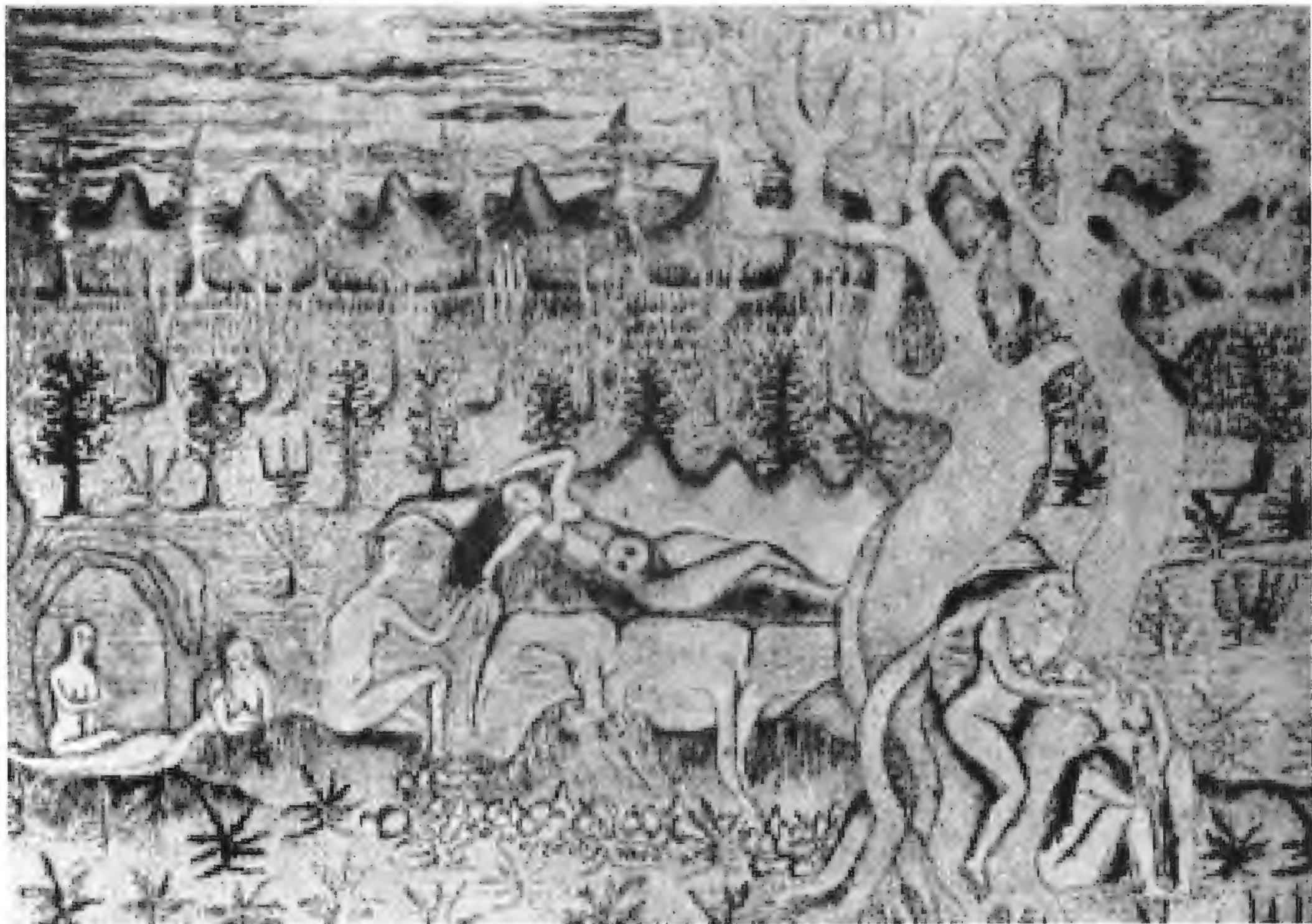
٩٩- محمود خليل

المدرسة - ١٩٤٨



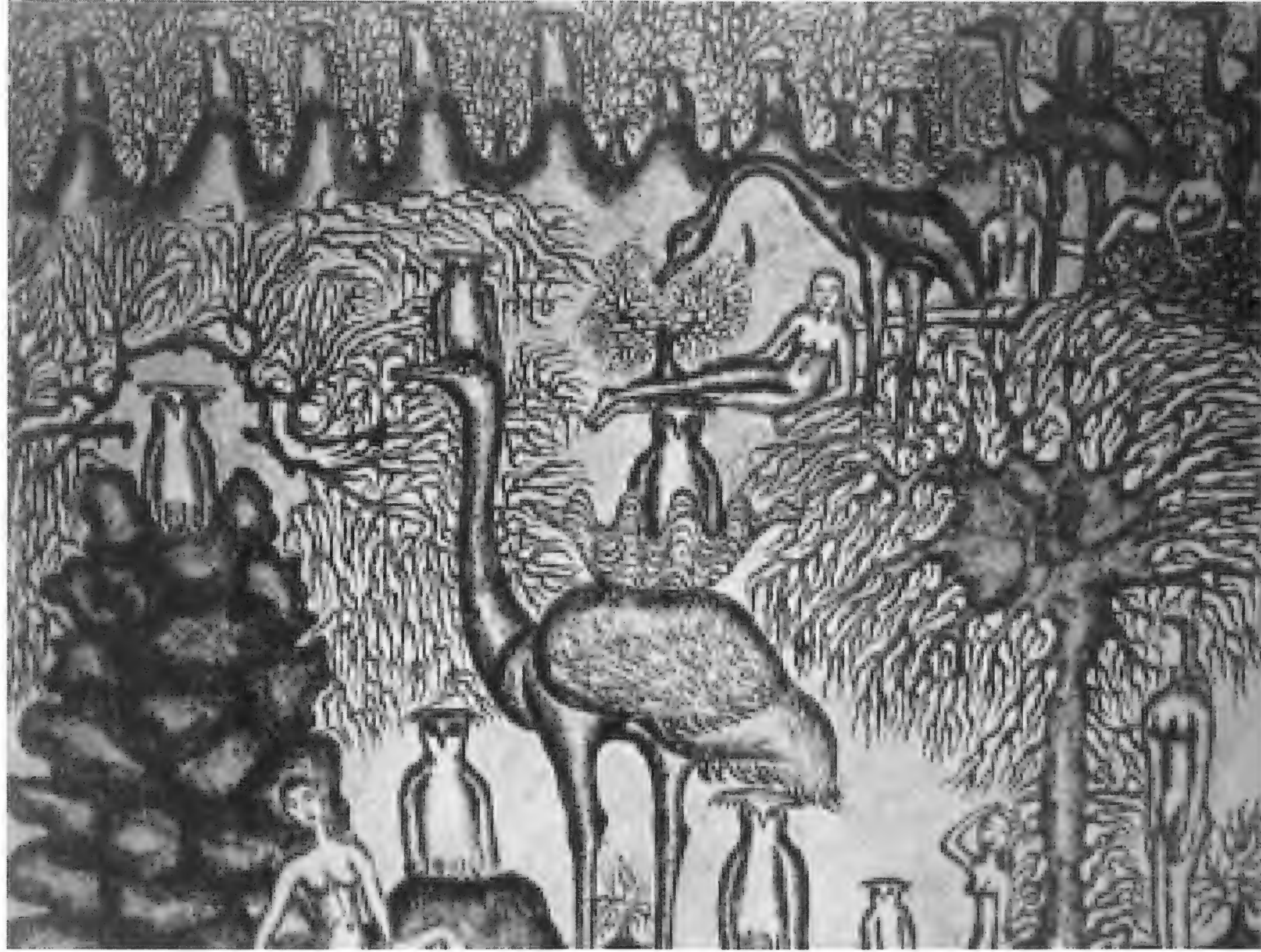
الحمار الكبير - ١٩٤٩

١٠٠- محمود خليل



حديقة المرجان ١٩٤٣-١٩٤٦

١٠١- محمود خليل



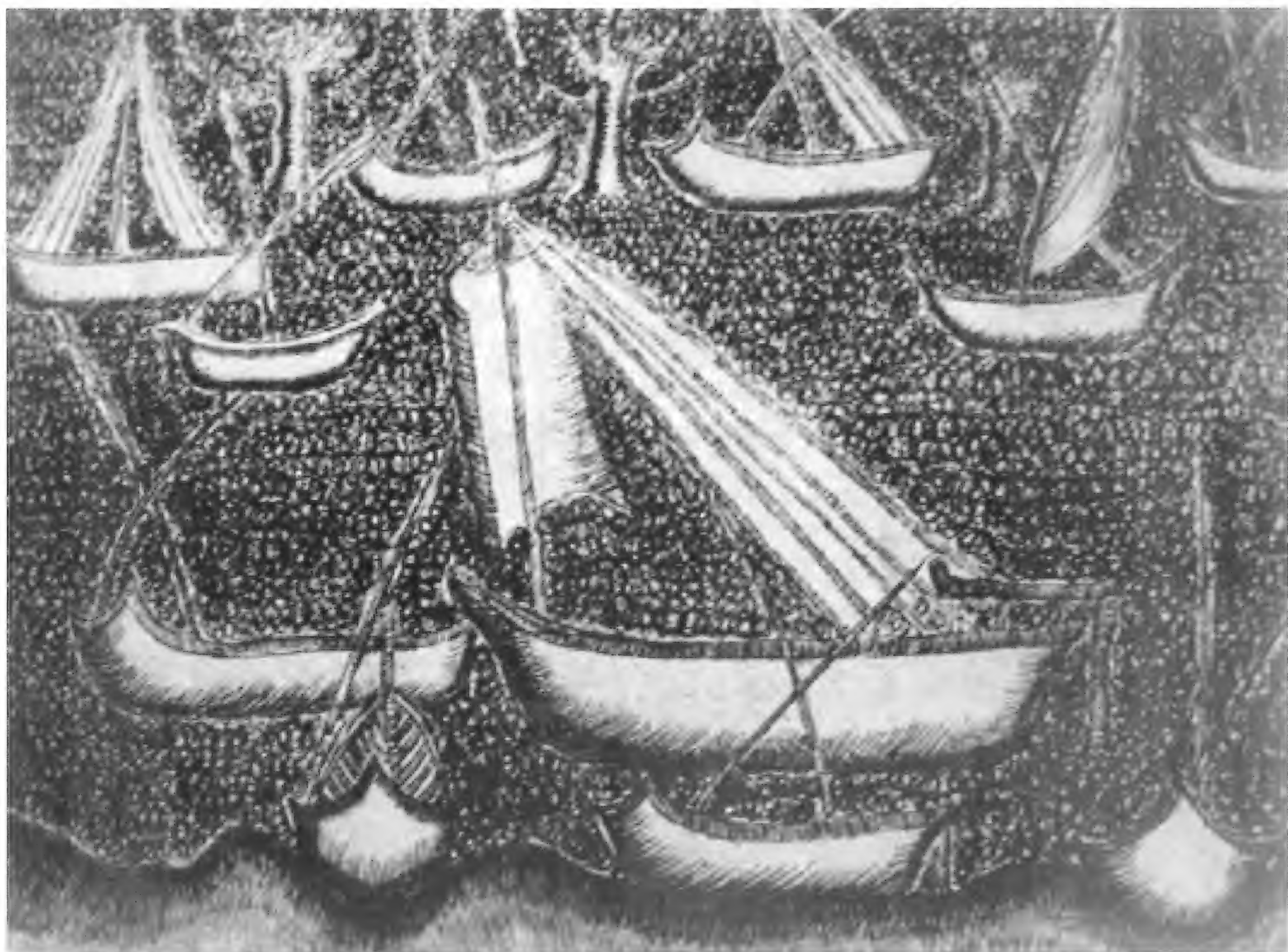
أرض النعام - ١٩٥٢

١٠٢- محمود خليل



الريف السعيد (المتنمر) - ١٩٥٢

١٠٣- محمود خليل



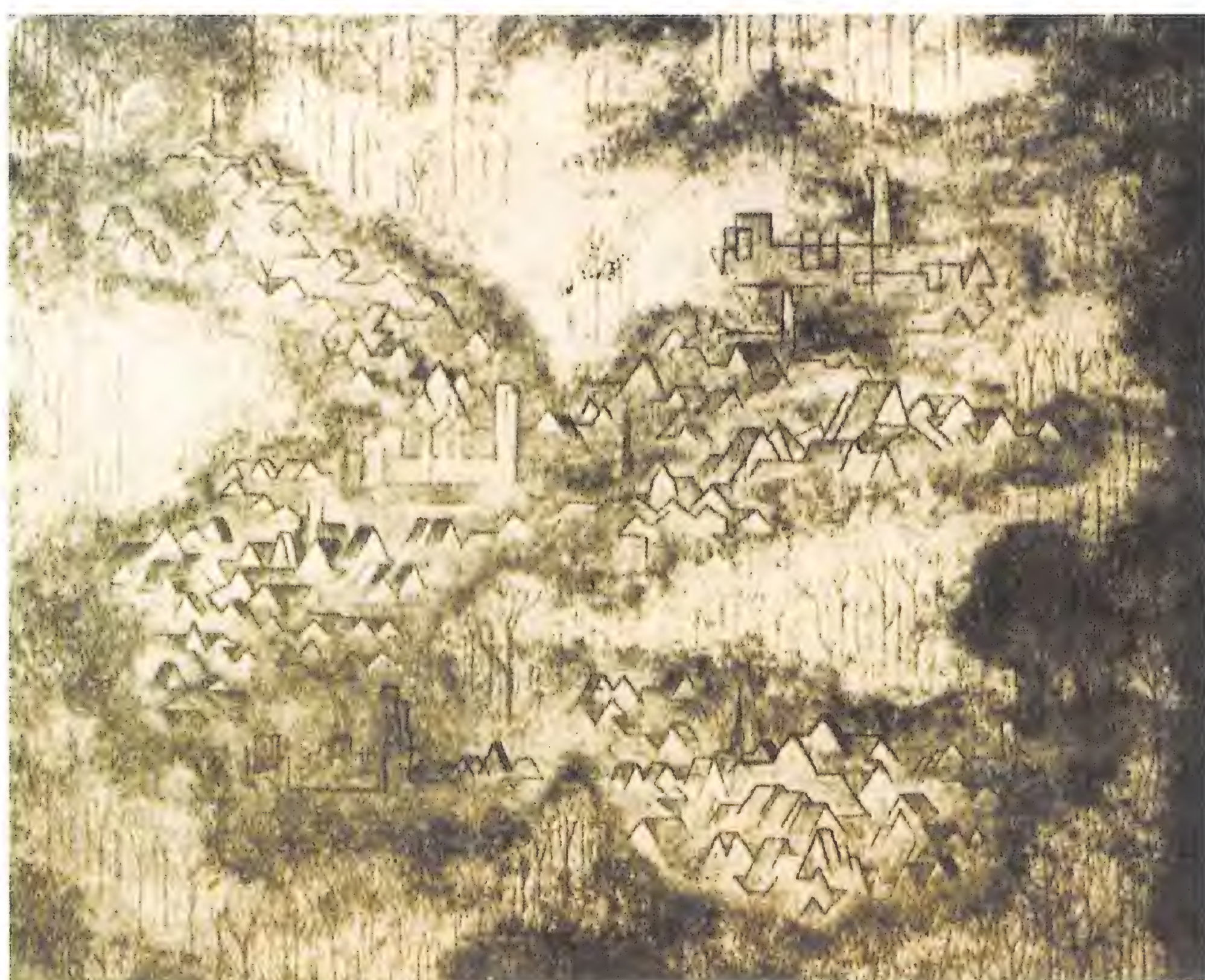
مرسى نهري في الصعيد - ١٩٥٢

١٠٤- محمود خليل



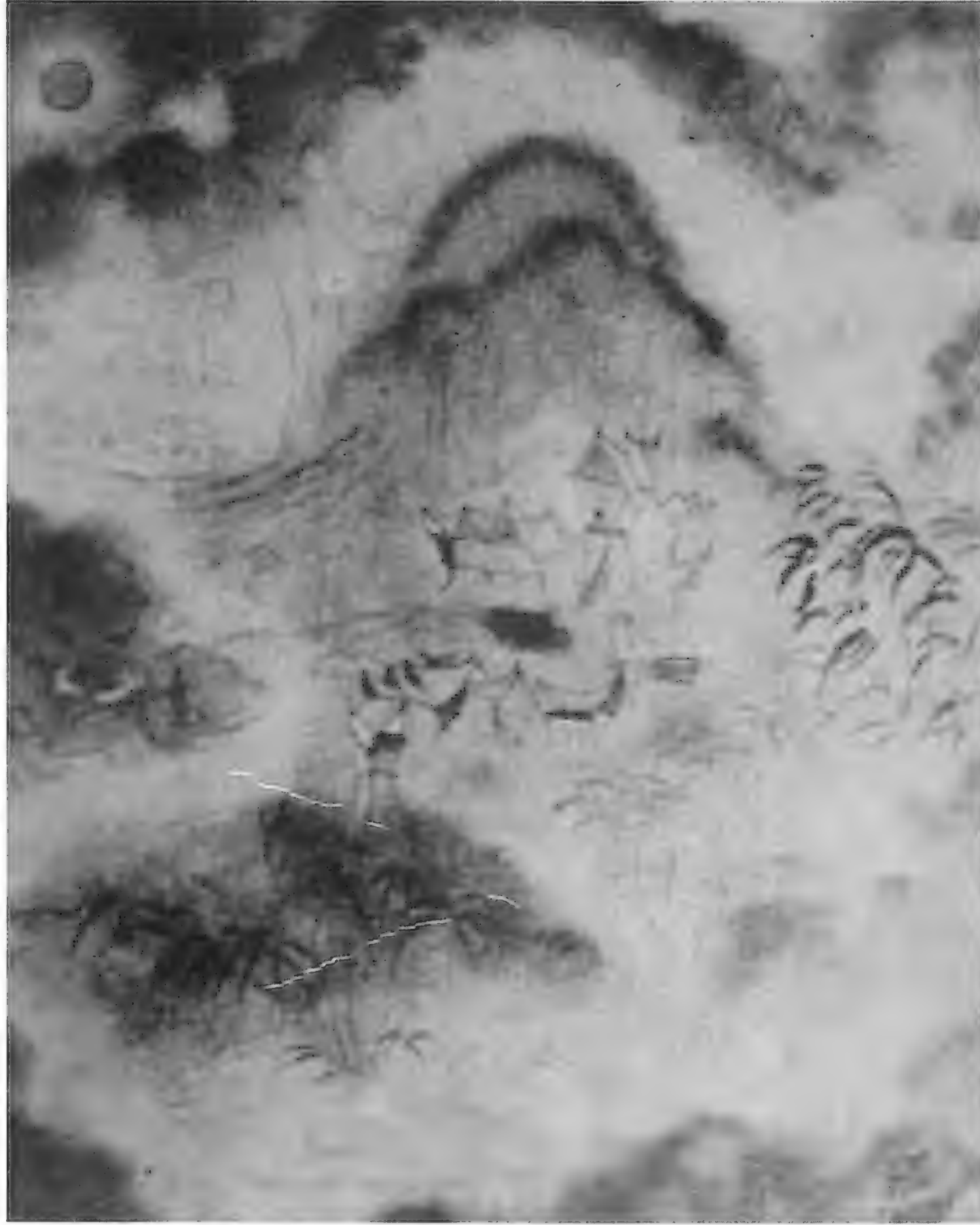
١٠٥- موجلى

ربيع الحب - ١٩٤٧



١٠٦- موجلى

قرية فى الهافر - ١٩٥٣ - ١٩٥٤



١٠٧- موجلى منظر فى إندونيسيا - ١٩٥٤



١٠٨- موجلى قصيدة النيل - ١٩٥٤

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث



الفلاح والأطفال - ١٩٥٨

١٠٩- جازيبه سري

إن المعايير الانحيازات المسبقة التي استوردت من أوروبا أثناء السنوات الثلاثين من القرن (العشرين) كانت السبب في تأخر ظهور المدرسة المصرية الشابة في التصوير. سبق أن ذكرنا أنه في عام ١٩٤٦ ظهرت مدرسة مصرية حقا في التصوير، لأنه إذا كانت بدايات تجربة حسين يوسف أمين تعود إلى عامي ١٩٣٧ و ١٩٣٩ فإن نتائجها لم تُعرف ولم يُعترف بها إلا بعد المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر. ومنذ ذلك الحين فإن جماعة الفن المعاصر قد حققت ما كان يبدو حتى ذلك الوقت مستحيلاً: مدرسة تدين لأعمال "الدرج" بكل فكرها، بكل بكاره تعبيريها، بكل السرِّ السيكولوجي للعمل.

في هذه الأثناء فإن يوسف العفيفي^(١) يدفعه إلى ذلك طبيعته ومزاجه الخاص قد رفض التعليم الأكاديمي الذي كانت تقدمه مدرسة الفنون الجميلة لجيل من الشباب لا يملك مصدراً آخر للمعرفة الفنية، للأسف. أما يوسف العفيفي مع بعض تلاميذه فقد وضع النواة الأولى لجماعة الفن الحديث التي كانت في ذلك الوقت منضمة إلى جماعة الفن المستقل. وعلى

هذا النحو ، فإن كامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل قد أفادوا منذ البداية من وجود جورج حنين ويوسف العفيفي في الجماعة نفسها ، ولذلك فإن فنهم قد نضج مبكراً واتجه إلى السريالية والتعبيرية، وقد كانت كلتا الحركتين يُعترف بأنهما أقدر على التجاوب مع أفكار جماعة الفن الحديث. أسهم^(٢) راتب صديق وحسين يوسف أمين^(٣) وسعد الخادم^(٤) وأبو خليل لطفي والبكري في جماعة الفن المستقل "إسهاماً مرموقاً".

ولكن راتب صديق توقف مبكراً عن التصوير، أما حسين يوسف أمين فقد رأى أنه من مصلحة تلاميذه في مدرسة فاروق الأول (كمال يوسف ، مسعود، الحبشي، رافع، خليل) أن يظلوا على هامش تلك الجماعات، حتى تتأكد شخصية مريديه تماماً، ومن ثم فقد انسحب من "جماعة الفن المستقل".

و بعد انهيار جماعة الفن المستقل وظهور "جانج الرمال" لفترة وجيزة (١٩٩٧) كان سعد الخادم ويوسف العفيفي وحدهما ينتجان أعمالاً بروح الحركات الفنية التي أشرنا إليها.

(١) لم ينتج يوسف العفيفي إلا القليل جداً. وإنما كان عمله التربوي يتسم بالأهمية.

(٢) وأصل راتب صديق عمله في التعليم في السودان، وعاد إلى التصوير في عام ١٩٦٠ بأسلوب واقعي جديد.

(٣) انظر الفصل الخامس.

(٤) انظر الفصل الخامس.

سرعان ما جاء العام ١٩٤٧ فلم يبق في مصر على الساحة إلا حركتان فنيتان بارزتان: "جماعة الفن المعاصر" و "جماعة الفن الحديث" اللتان انصهرتا معاً بسرعة بعد ذلك، انضم فنانهما إلى "الفن المستقل" أو كانوا من تلاميذ "مركز التربية" أو اعتدوا أنفسهم أعضاء في جماعة ظلت معطياتها الفنية بعيدة عن أن تتحدد على نحو دقيق: هي جماعة "صوت الفنان" برز فيها المثال صلاح السجيني، ولا يمكن أن نذكر منها إلا حمودة وإسحاق ويسرى، بعد ذلك انضم سيده وحامد عويس وزينب عبد الحميد وجاذبية سرى إلى من سبقوهم.

لعلنا قد تأخرنا في تحديد جماليات جماعة الفن الحديث. لقد أدرك هؤلاء الرسامون الشبان، مبكراً، أن الوقت قد حان لظهور مدرسة جديدة ليست نتاجاً فرعياً للفنانين الأوروبيين أو غيرهم، مدرسة تنتهي، عن طريق تفاؤل الوسائل التشكيلية، إلى تعبير مصرى، وبينما كان معظم أعضاء جماعة الفن المعاصر يقدمون فناً نابعاً عن البلد أساساً وله أصوله في الفن الشعبى المصرى، فناً يستعيد معطيات ما زالت صحيحة ولها قيمة من الفن الفرعونى والفن الشرقى، ومن ثم فهو يفضى إلى لغة تشكيلية مصرية، فإن رسامى جماعة الفن الحديث يؤكدون أنه من المستحيل الوصول إلى فن حديث دون أن يتبنى الفنانون وسائل التعبير الغربية ثم يستخدموها، بعد ذلك، فى تبيان رسالة مصرية.

(١) جاذبية سرى على سبيل المثال.

ولما كان هذا التصور يقتضى تمصير هذه الوسائل على أيدي الفنانين المصريين فإن جماعة الفن الحديث لم تستطع أن تصل إلى توفيق جماعة الفن المعاصر. ومع ذلك فإن ما نجحت فيه يمثل فناً أكثر امتيازاً، ولنقل أكثر أرسقراطية من الفن الفن الشعبى الذى تفوق فيه فنانون جماعة الفن المعاصر.

وعلىنا أن نقر بأن يوسف العفيفى، وهو مُربٍّ ممتاز وناقد حصيف، كان قد ساعد من استطاعوا أن يتبعوه مساعدة غير منكورة. سعى هؤلاء الفنانون الشبان، فى رد فعل ضد التعبيرية والأكاديمية السائدة، إلى تطلب "أشكال واضحة سهلة التلقى" بأساليب متبانية "تتسق مع أولوية النور الملون" كما قالوا .

كان ما يحدو هؤلاء الفنانين هو اكتشاف شخصيتهم من خلال أحد التيارات الحديثة، أكثر بكثير من اهتمامهم بالوصول إلى التعبير عن خصيصة مصرية أساساً، ومع ذلك فإنهم، فى المدى الطويل، قد اكتشفوا أصالتهم القومية التى تحرر هذه الشخصية من تأثير المدرسة التى تربوا فى أحضانها^(١) ولا نكران أن الأمر هنا يتطلب صلاية يمكن أن تواجه العوائق المقدرة التى تقوم فى وجه فن يقترح تأثيرات جديدة لا تتفق مع طبيعة متلقيه.

ومن ثم لم يتبق إلا القليل من الأسماء التى استطاعت أن تثير اهتمام النقاد باعتبارها أسماء

فنانين يتمتعون بالأصالة: سيده وحمودة باعتبارهما بارعين فى التلوين، ويسرى وإسحاق وجاذبية سرى باعتبار أنساقهم البنيوية، وزينب عبد الحميد بمقدرتها الجرافيكية. بينما كان محمد عويس وعبد النبى عثمان وتيسير الذين لم يتحرروا من تقاليد الورشة، استلهموا إما أساتذة مدرسة باريس وإما المدرسة المكسيكية^(١) بحيث ازدهرت أعمالهم على نحو شخصى ينماز به كل منهم سواء كانوا يتبعون تصورات فنانى التلوين ، أو فنانى البناء، فى هذه الجماعة. ومن ثم فإننا نؤكد أهمية يسرى وسيده وجاذبية سرى وحمودة وزينب عبد الحميد، فقد وصل فنهم إلى أصالة تتجاوز الإطار الضيق للنتاجات الثانوية التى قدمها زملاؤهم فى الورشة .

ونحن هنا نأسف أننا لا نفيض الحديث عن أعمال وليم إسحاق، إذ أننا لم نستطع أن نحصل على معظم لوحاته.

ومع ذلك فإن الأعمال النادرة التى رأيناها تشهد برغبة حقيقية فى الوصول إلى اقتصاد فى الوسائل فى العلاقات الصارمة التى يقيمها الفنان بين الأحجام وروح الخطوط واختيار التنغيمات الصمّاء التى تزداد خفوتاً. وبينما يبدو النور أحياناً، غريباً على تقارب الكتل فيما بينها تقارباً داخلياً وجوهرياً، فإن نوعاً من توازن الإضاءة يخفض من النغمة التى

تتصف بقيم نصف - الألوان، مما يتيح استمرارية فى الإضاءة تعطى التكوين دلالة كاملة. ولكننا نستطيع هنا أن نكتشف الاختلافات العميقة بين الطابع الانفعالى وبين البحث الدعوى الذى يُعزى إلى خوان جريس فى القسمات الرئيسية والبنائية للوحة. وبينما يقيم خوان جريس تعارضاً حتمياً لا معدى عنه بين انفعالاته الخاصة وبين القوانين التى لا مساس بها والتى يتصف بها النسق الذهنى الذى يفرضه على نفسه فى تلك المرحلة، إذ يستفيد من درس خوان جريس، فإنه يسعى إلى أن يُبقى على خصائص التجريبية العملية التى تؤكد، بفعالية ملحوظة، الدراما الداخلية فى الموضوع الذى يعالجه.

(١)

مرت أعمال صلاح يسرى بتطوير بطيء، فانتقلت من الزخرفى إلى الحياة، ثم أعادت الحياة مرة أخرى إلى مصادر زخرفية ليست نابعة من الفن الغربى ولا من شكلية لوت وإنما عن حس زخرفى أقل جموداً، تنطوى بنيتها - من خلال ما يغلفها من تلوين - على نزعة شرقية بل بيزنطية شرسة الألوان (أزرق حاد وأصفر ليمونى فى لوحة "الجوزة") وتتطور حتى ترق وتصفو مع الصفاء الحاد للأزرق، والبرتقاليات النقية، أو الأخضرات الباهتة أو الزمردية "لوحة جلا جلا"

(١) تنتمى الأعمال الحديثة لمحمد عويس إلى نوع من الواقعية البنيوية، ذلك أن هيكلاً العمل عنده والذى يثقله الطابع النحتى يتحرر نتيجة لتأثير اللون الأحادى عنده.



١١٠ - صلاح يسرى

شاعرية النيل - ١٩٥٣

وعلى عكس الشبان الذين مروا بالقسم الحر من مدرسة الفنون الجميلة، فإن صلاح يسرى عرف كيف يستفيد من الطرائق المختلفة القريبة - إلى مدى يقل أو يكثر - من مدرسة باريس التى تأثر بها طريقة بعد طريقة.

ولنقل على الفور إن المزاج الفنى لصلاح يسرى مزاج تصويرى أساساً، ولذلك ربما كانت دراساته فى البداية تذكرنا على نحو صريح بتيارات مختلفة. لا شك أن "الطريقة" قد استأثرت به، فى غالب الأحيان. لكنه لا يتهيب أن يكون حوشياً ثم يصنع ما يصنعه لوت، ولا أن يصل فى عمله إلى الانصهار بين وسائل

تبدو متناقضة، بل أن يذهب إلى حد أن يثقل لوحاته وفقاً لنسق التقطيع، وأن يعالج أجزاء من لوحاته بطريقة التسطیح، بينما نرى فى لوحات أخرى إشارات إلى الأحجام، وهو أخيراً يتفوق فى إيجاد تحالف بين الحساسية والانفعال لى يبقى فى لوحته الزخرفى وعنصره الشكلى معاً.

من الممكن أن ننقد موقف صلاح يسرى فى هذه المرحلة الأولى، ولكنى أستنبط منها نموذجاً: إن "الطريقة" عندما تكون واعية لا تكبت المزاج أبداً. على أن صلاح يسرى قد وجد نفسه - مزاجياً - فى الطريق الذى اختطه لوت، وهو ما وقع عليه

اختياره مبكراً، ومن ثم فإنه يتعين أن نتبين شخصية صلاح يسرى فى روح تلك المدرسة وفى الشكل الذى تبنته، وهى شخصية لم تتأكد، فى ذلك السبيل، إلا بعد عودته من فرنسا حيث كان قد مر بمحترف لوت والحال أن صلاح يسرى قد عنى بصهر الألوان إلى جانب خصائصه فى البناء وفى الاستخدام الشكلى للفراغات وفى الامتلاءات أساساً.

وكما يفعل الفنان الشرقى فإن صلاح يسرى يتصور بنية اللوحة وفقاً لتوزيع الامتلاءات، ولكن هذه الامتلاءات تقوم فى الغالب على نظام شكلى عضوى وثيق، ولذلك فإن صلاح يسرى، شأن الفنانين الشرقيين، قد بحث عن الحرية عن طريق الألوان، وهو المخرج الممكن الوحيد لتبيان شخصيته. ولكن بينما نجد أن اللون الموضوع وضعاً صريحاً مسطحاً يتوحد مع الخطاطة العضوية التى وضعها لوت، فإن صلاح يسرى يتطلب ، على نحو مضطرد، انصهار الألوان وذبذباتها فى التنغيمات الناعمة لأعماله.

على أن صلاح يسرى لا يتهيب استخدام لون أولى: بل قد يسىء استخدامه أحياناً (على الأخص فى مرحلته الحوشية) وهو عن طريق التغليف اللونى وسرّ الانصهار يقيم من خطاطته البنائية إدراكاً لموضوعات حسية صارمة الحسية ولحقيقة اللون التشكيلية. على أنه كان من المأمول أن انصهار الألوان تتولد عنه الأحجام، على نحو أفعل وأغلب .

ومن ثم فإن الكتل تتخذ حجماً وتفشو التآلفات

الخطية وتجمد حتى ليشع منها، بدورها، جمود يسعى إليه الفنان، بل تتطلبه مقتضيات الاستقرار فى اللوحة.

ومن هنا ندرك أن إستطبيقاً صلاح يسرى التى تميل إلى سيمفونية القيم كان عليها أن تتحرر أجلاً أو عاجلاً من المعطيات المسلّم بها.

لوحة "زوجة الفنان" و لوحة "تكوين" شكلان، من وجهة النظر هذه، نقطة تحول مهمة فى أعمال صلاح يسرى. تلفت هاتان اللوحتان اهتمامنا، أولاً، بهدوء الذبذبات فيها، وبتكوين أقل عقلانية، ثم بصحو التعبير، وأخيراً، فإن التكوين متسق على نحو تتوافر فيه الحرية، وتأثير الاستقرار فى اللوحة لا يُعزى إلى أنه ثمرة للبحث المباشر بقدر ما يتأتى عن المقدرة على التعبير . ومن ثم فإن ما لا يدرى المرء من ثقة وحساسية وشخصية كان الفنان قد أنكرها على التعبير، عادت فوجدت فى هذه اللوحات. لن أتحدث عن الفطرية فإن هناك المزيد من المعرفة تحت ظاهر الأشكال، ولكنى على العكس سوف أفيد من كلمات مثل الطزاجة، والشباب (هذه الأصفرات البرتقالية والأزرقاء الرقراقة التى تتجاوب مع أخضرات باهتة أو أحمرات أولية تتسق مع سلالم أخرى من الأخضر فى طزاجة انصهارها الأولى).

عند ذلك كان على صلاح يسرى أن يهجر المحترف لى يرجع إلى الطبيعة. ولكن كم تزعجنى هذه الكلمة "الطبيعة"، إنما كنت أريد أن أتحدث عن طبيعة :



"الحاوى" جلا جلا - ١٩٥٢

١١١- صلاح يسرى

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

حساسيته الشعرية. لا شك أن إستطيقا عز الدين حمودة لا تمتُّ بصلة إلى الثورية، بل على العكس ثمة تقاليد معينة لا يمكن للفنان أن ينكر صحتها. ولكن المهم فى الموقف الذى اتخذه منذ أن اكتشف اللون الحار الكثيف لمشاهد الطبيعة الإسبانية، هو الحاجة القصوى للفنان أن يكتشف ذاته. وقبل هذا الاكتشاف لشاعريته الشخصية الذى يتيح له المشهد الطبيعى بالتنوع المنظم للانفعالات، فقد كان عز الدين حمودة يقتصر على أن "يقلد" إن لم يكن مريداً لبضعة

مزيج من الحساسية ومن الهدوء ، وسعى إلى استقرار لا ينكر التعمق والتدبر كما لا ينكر الخبرة، وقد كان عليه أكثر فأكثر أن يعود إلى الشعر، كما هو الحال فى "لوحة زوجة الفنان".

انتظر عز الدين حمودة طويلاً قبل أن يقرَّ عزمه على المضى فى الطريق الذى انتظر منذ أول تماس له مع إسبانيا، وهو ما لاح طبيعياً جداً له، بل هو أساساً متولد عن مزاجه الشخصى على نحو حميم، فلا نكاد ننكر عليه خصائصه الجوهريّة عند ازدهار



١١٢- صلاح يسرى الربيع - ١٩٥٤
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١١٣- صلاح يسرى المرسوم - ١٩٤٧
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١١٤- صلاح يسرى

الفنان فى مرسمه - ١٩٥١

ولذلك نجد فى أعمال هذا الفنان جانبى التعبير: البورتريه والمشهد الطبيعى، كلاهما يصدر عن أصالة خاصة بالفنان، لكن العمق يتبين بحيوية أكثر فى المشهد الطبيعى.

أكدت من قبل أن طبيعة عز الدين حمودة تفتقر إلى الثورية. يتبين ذلك أولاً بالطقوسية وفى القناع الذى تكتسى به هذه الشخص، بحيث تذكرنا بمودليانى أو كيسلينج، ثم بهذه الشكلانية المتأنية عن قالب أصبح، بتكرار الاستخدام، منتظماً وخاصاً بالفنان وحده، وأخيراً نتيجة لحلاوة بعض التنغيمات المهددة للأبصار. تنتج عن ذلك الصلة الوثيقة بين

أساتذة كبار أو صغار من "مدرسة باريس". من ذلك على أى حال أنه، خلال فترة طويلة كان مريداً للفنان ديفى.

كانت إسبانيا بأسرار ألوانها الشرقية التى كان الشرق نفسه قد فقدتها منذ أن فرضت عليه الحضارة الغربية هذه الموجة من الحداثة التى تمثلها، من بين ما يمثلها، بناء العمارات من الأسمنت المسلح، دون اعتبار للخطر الحقيقى لأدب وفن ينزعان إلى العوالة الكوزموبوليتانية، فإن إسبانيا السحرية مشبوبة الأهواء كشفت لعز الدين حمودة فى نفسه عن شاعر كان ينكره على نفسه.



الساقية - ١٩٥٤

١١٥- صلاح يسرى

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

الأولية - إذ كانت كل هذه العناصر تكتسب متانة وصلابة متأتية عن هيكل متميز لتكوين منظم على أساس من المعرفة التامة.

لا نزاع فى أن بورتريهات عز الدين حمودة تستمد قيمتها أساساً من التشكيل، وإذ كان صحيحاً أن الشكل ينتمى إلى روحية تتصف بها تقنية تنم عن تأثيرات لها قيمتها، فإن عز الدين حمودة قد أبدع تقاليد جديدة تتأكد أكثر فأكثر باعتبارها جوهرية فى تعبيره، وتحفز أناقة فى أسلوبه الخطوط^(١).

بينما على العكس تماماً كان عز الدين حمودة قد اكتشف فى لوحات المشهد الطبيعي هذا الجانب الذى

"الأنماط" على الرغم من تباين الشخصيات والانفعالات التى توحى بها، فلعل أن الإستطبيقا الزخرفية، والشكلانية أحياناً التى حولها عز الدين حمودة تشكلياً تبرهن على كل مغزاها عن طريق تقنية عارمة الحيوية واضحة الصحة ولكننا، من ناحية أخرى، نلاحظ أن روح التكوين - وبطبيعة الحال توزيع البقع اللونية، وتحديد أوضاعها وتراكب هذه الأوضاع - تؤكد وتبرز تدرجاً قوياً فى التنغيمات يحددها أحياناً خط أسود (يضيف على البقع اللونية شفافية زجاجية) أو التوزيع الموضعى للتلوينات التى تتصف بهارمونييات متعارضة عبر علاقة النغمات

(١) منذ عام ١٩٧٦ فقدت بورتريهات عز الدين حمودة كثيراً من قيمها التشكيلية. إذ إن نوعاً من التصنع يخنق التقنية، فى الغالب، كما يخنق إلهام الفنان.



١١٦- عز الدين حمودة المروج المقدسة - ١٩٧١



١١٧- عز الدين حمودة وجه "زينب عبده" ١٩٤٢-١٩٤٣

إن يوسف سيده من الفنانين المصريين النادرين الذين عرفوا كيف تصويرهم طابعاً شعبياً دون أن يفقد الجانب الفطرى الذى يثير الاهتمام، والذى بدونيه يبدو كل مقاربة لهذه الطريقة شيئاً مقصوداً متعمداً. والحال أن التصوير ذا الطابع الشعبى يتجلى على نحو مناسب أن يحتفظ بالانفعال الموروث وينمو إلى استطبيقاً تلوينية أساساً تتأتى عن بكرة الانفعال، ولبلوغ هذه الغاية لم يبق يوسف سيده من المدارس الأجنبية إلا الحد الأدنى. ذلك يساعد الفنان على أن يعبر عن نفسه فى هذا الموضوع أو ذاك دون أن تفقده سهولة الانتقال التشكيلية الأساسية التى تكمن، هنا، فى التقارب بين ألوان محلية أساساً، وفى توزيع المستويات وفق نظام تلعب فيه العفوية دوراً غالباً (حتى ١٩٤٧ - ١٩٤٨) مما يؤدى بالفنان، أحياناً، إلى دراسة رسوم الأطفال حيث يكتشف - فى تجريدية الخطوط والألوان - ما لم يكن يراه إلا بصعوبة فى النسيج الشعبى، ذلك أن فطرية الرسم هنا تعانى من التدبر والقصدية.

إنه لا يبقى إلا على استخدام السطوح المحاصرة بالدوائر، دون أن يفيد من توازنات الأرابيسك، ذلك من العناصر الأساسية فى النسق الذى يقيمه ماتيس، وبقدر ما ينسى يوسف سيده دروس ماتيس، حقاً، يصل فى أعماله إلى طابعه الشخصى وإلى تبيان الطابع المصرى على نحو أعمق حتى لو كانت الألوان التى يستخدمها لا تتفق مع نور مصر.

لا يمكن التعبير عنه من ذاته، ولم يكن يُلْمَح إليه إلا بلمحات عابرة قبل ذلك. هنا يجد عز الدين حمودة نفسه كاملاً فى عمله، وفيه يحس الحاجة إلى التواصل مع الطبيعة التى تعكس روح من ينظر إليها، ومن ثم فإننا نجد تلك اللوحات التى تصور مشاهد جميلة من إسبانيا باذخة ولاذعة الحرافة، كما يحرص موكلير Maclair أن يقول ، أو الحدة المركزة للبنيات القاتمة التى تبدو كأنها اكتسبت صلابة باحتدام الأرض الحارة، إذ تتخذ متانة وكثافة وأحياناً ذبذبة توفق بينها وبين سلم كامل من التلوينات التى يغذوها الأحمر البرتقالى أو الأرجوانيات المحمرة. هنا نجد أن السطوح العريضة الصلبة تهتز بسكونية تبقيعات سوداء - كما يفعل ذلك الفنان روه غالباً - بشأن كل اللوحات الزجاجية، بحيث إن التأويل اللونى يتخذ مظهر وألق الأخضر الذى يستخدم فى التلوينات المتعددة النغمات. ذلك دون أن نعتد بأن تبسيط الخطوط وممانتها تعكس معرفة استثنائية فى توافق الخطوط وتدبير السطوح، وكذلك المستويات المتعاقبة التى تجد كل دلالتها فى كثافة العجينة، إذ تخفضها وتوسطها الهيكل المتينة والمادة الغنية للألوان.

ومن ثم فإن رمزية المشهد الطبيعى تتأتى فى قلب هذه العناصر التشكيلية وتغذى النغمة المحلية بالهارمونيّات التى تدخلها على تلك الرؤيا القدسية المحكمة التى يضفيها عز الدين الدين حمودة على الأرض التى هى البؤرة الحادة لابتعاث الحياة.



تفريغ حمولة المركب - ١٩٥٢

١١٨ - عز الدين حمودة

هذا إلى أن التربية الفنية التي تلقاها يوسف سيده في مدرسة الفنون التطبيقية كان لها تأثيرها الملموس. وبالفعل فإن الدراسة المتأنيّة لألوان الموزاييك أو لموضوع يُبتعث على أرضية من المينا تعود النظر على حيوية التنغيمات . ومن ثم يأتى استخدام الألوان مباشرة فور خروجها من أنابيبها ودون تهيب من تقارب تنغيمات لونية متباعدة.

في فترة مبكرة بدأت في عام ١٩٤٦ كان يوسف سيده يستخدم كثيراً الأصفر الذى يسخنه أحمر قان، ثم بدأت تنويعات سلم الأزرق تدخل شيئاً فشيئاً إلى لوحاته، بينما كان اللون الأبيض يجرؤ على أن يجاور خطاً أسود برتقالياً.

من النقاط المهمة الأخرى التى يشار إليها فى تصوير يوسف سيده أنه يستخدم المنظور الهوائى ، والتغيرات التى تطرأ على المستويات عندما يستخدم هذا اللون اليناع أو ذاك فى السطوح المحدودة التى تتناغم بالتقارب الزخرفى مع مجمل التكوين. تلك تيمة مستلهمة من المدرسة الإيطالية التى ترجع للعام ١٩٢٠، والتى عرف يوسف سيده أن ينقلها إلى لوحاته وأن يدخل عليها جرأة فى اللون هى من خصائصه . ومن أفضل ما أنتجه فى هذا السياق لوحات "فلأيك على النيل" والمشاهد التى رسمها من دمياط أو من السنبلالوين ، أو المناظر المأخوذة من سطوح البيوت بخطوطها الهندسية. فى لوحات أخرى مثل "البوهيمية" أو فى بورتريهات أخرى تقام بنيتها

على سلم ثنائى الأبعاد، يبرهن يوسف سيده على تمكنه من التركيز الذاتى القوى الذى يبلغ فى الغالب حظاً كبيراً من التوفيق، ومن أفضل لوحاته "عروسة المولد".

كان على يوسف سيده أن يعيش أكثر فى جو شعبى، ذلك أن إقامته فى أمريكا (١٩٥٠-١٩٥٢) التى لعلها أفادته من الناحية التقنية، قد أفقدته، فى المقابل ، قدرأ من الخصائص المصرية التى توجد فى أعماله السابقة. كان من المرغوب فيه، إذن، أن يعود الفنان إلى منهجه الأول الذى يتميز بتجريدية الألوان المقدمة فى خطاطة تشخيصية ، هى التى تتأتى عنها جاذبية العمل الأساسية.

(٣)

لكننا نلاحظ منذ عام ١٩٥٤ سعى الفنان إلى التوفيق بين مراحل السابقة. من الممكن، بالفعل ، أن نلاحظ أن تكوين لوحاته قد أصبح أكثر متانة وصلابة بكثير عما سبق، وأن الألوان تتناغم بقدر أكبر من السيطرة عليها، وأن السطوح التى تعمل عن طريق تضادات حادة تذكرنا بـ"السطوح المليئة" فى تكوينات شيراز. ومع ذلك فإن ثم تحفظاً يفرض نفسه: إن الحسابات التقنية المتعمدة، ولها طابع زخرفى، تنتهى غالباً إلى أن تستبق كل شاعرية، وذلك فى الأعمال الأخيرة. وتتبدى الموتيقة الهندسية باعتبارها العنصر الوحيد للتفرد التشكلى.



١١٩- عزالدين حمودة بورتريه "مس كويلي" - ١٩٥٤



١٢٠- عزالدين حمودة وجه سيدة - ١٩٥٥



١٢١- يوسف سيده

طارق - ١٩٥٢

(٤)

جاذبية سرى فنانة مصرية أصيلة. فقد تحررت شيئاً فشيئاً من الصياغات التشكيلية التي تعترف بها المدرسة الأوروبية، ونزعت هذه الفنانة الشابة إلى تجديد شباب رؤيتنا للتراث المصرى القديم، إذ وفقت بينه وبين أبحاثها فى مجال اللون، ولنسارع بالقول إن هذه الأبحاث تستلهم هى الأخرى تراثاً قومياً هو النسيج القبطى. ولكى نفهم هذا الفن، إذن، علينا أن نسلّم بشيء آخر عما سبق أن رأيناه أو سبق أن عرفناه . هذا إلى أنها تتخذ نسقاً فنياً زخرفياً هو ليس من الزخرفى بشيء ولا يمتُّ بصلّة إلى

الأرابيسك، ولا إلى موضوعات مجازية أو تاريخية ، ولكنه مزيج من الخبرة الداخلية الحميمة والفولكلور فى نسق تتقارب فيه الخطوط دون أن تنصوى تحت استخدام البعد الثالث الذى تسعى جاذبية سرى إلى التحرر منه.

ومن ثم فإنه أسلوب يصدر عن الزخرف وعن التوشية. هذه المقاربة بطريقة مغايرة ومتفردة هى التى يتأتى عنها كل سحر أعمال جاذبية سرى.

يتشكل التكوين من خطوط أفقية وعمودية تركز حركة دائرية متحقق فيها قدر من التوازن إلى مدى



الوحدة العربية - ١٩٦٩

١٢٢- يوسف سيده



بورتريه لفتاة - ١٩٦٧

١٢٣- يوسف سيده

يقل أو أكثر، وقد مر موفق من التطابق. ومن ناحية أخرى فإن الصرامة الجرافيكية لهيكل اللوحات وأرابيسك الألوان الذي يُعزى إلى بدائية بازخه غرائبية، كلها تمتاز بالصدق وتتبع عن تدبر وتفكير.

لكن إذا كانت الصرامة الجرافيكية مقلقة فإنها على العكس، بإمكانياتها فى التأثير تسيطر على السطوح ذات المنظور المحدد المغاير للمنظور التقليدى.

كان على جاذبية سرى، عندما تقوم بتوزيع الألوان فى لوحاتها، أن تذكر - فى أكثر الأحيان - قانون "الجرعات" الذى ذكره روبنز فى رسالته عن التصوير حيث ينصح الفنانين أن يقيموا صلة التناسب بين الأبيض والأسود فى ثلث وسطح اللوحة، فقد نجحت لوحة مثل " التجميل الشعبى " (١٩٥٣) فى أن تقلل أو تخفض نغمة البقع الفاتحة.

على أن ما يلفت الاهتمام، أكثر ما يلفت، فى لوحات جاذبية سرى هو التوافق بين الألوان الأولية التى يحيطها السواد. ثم ما هو من شأنه الدوام والبقاء باستمرار فى الألوان الحمراء، والزرقاء اليانعة والصفراء التى يقصد إلى أن تكون مجردة. إن الطزاجة المرفهة الهادئة فى التنغيمات والأثر الفعال للألوان الرمادية فى لوحة "نبيلة"، وتراسل الخطوط فى لوحة "الخطيبان" واستخدام التسطيح - كالمعتاد - فى لوحة "الأم" وهو تسطيح يزيد من قيمته جسامته

معينة مما يربط بين معالجة اللوحة وبين تنويرها الذى يتجاوب مع خطوط التكوين المبدئى نتيجة لتقارب المستويات ، هذه خصائص جديرة بالاهتمام.

إن اللوحات الحديثة لجاذبية سرى تحفز عندنا التأملات التالية: إن تطورها الملحوظ يشهد بإلهام فطرى مدهش لا تعوزه الدراسة. وعلينا أن ندرك أن كلمة فطرى لا بما يفهم منها عادة"، ولكن بمدلولها الأولى، وهو هنا النظرة الأولى وطزاجة الرؤيا. ولا حاجة للقول بأن الفطرية هنا هى مملكة الطفولة. ومع ذلك فإن أعظم المصورين فى زماننا قد بهرتهم الرؤيا البدائية لرسوم الأطفال، وحاولوا ، عن طريق مراهنات تستند إلى معرفة عميقة ، أن يقاربوا التوحد مع هذه الرؤيا الأولية للكائنات والأشياء، وقد استجابت جاذبية سرى لهذه الغواية.

كيف وصلت إلى هدفها؟

انطلقت جاذبية سرى من معطيات يقبلها كل الفنانين اليوم، وهى أن البعدين يشكلان وحدهما الحقل الأولى للوحة. وهو ما يقبله الأطفال من ناحية أخرى. ولكن بينما الأطفال يدخلون ما يشبه المنظور فى أعمالهم، على نحو واع، فإن جاذبية سرى تفرض نظرة الخط الأفقى على تناول سلم ثنائى ينطلق عمودياً من الجزء الجوهري فى التكوينات . إن العمل العقلى هنا يتكون من تنظيم هذين البعدين بمحورهما المزدوج وفقاً للقاعدة الذهبية التى تستند إلى معرفة عميقة.



١٢٤- يوسف سيده

ماكينة الخياطة - ١٩٤٨



فلوكة في النيل - ١٩٤٩

١٢٥- يوسف سيده

(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)



عيون وأرقام

١٢٦- يوسف سيده



المدرسة - ١٩٥٤

١٢٧- جاذبية سري



أمومة - ١٩٥١

١٢٨- جاذبية سري

فإذا كان التكوين هنا فطرياً ويستند إلى المعرفة في الوقت نفسه ، فإن هذه الخصائص لا توجد في نسيج الألوان. ليس المطلوب من جاذبية سرى أن تضع نماذج أو قوالب. ما أبعد الأمر عن ذلك . الأمر يتعلق بالعمل الأصيل في صنع عجينة الألوان، وهو عمل يُوجد تراسلات داخلية في غاية الثراء أحياناً، وهو ما نفقده عندها.

ومن ثم فإن فن جاذبية سرى ، في الحدود التي وصل إليها، قد كسب الكثير من حيث التكوين، بل يصل أحياناً إلى ثراء فن الجداريات أو السجاجيد، ولكن كان من المرغوب أن نجد هذه الخصائص المميزة في تلويناتها.

وفي النهاية، ومهما بدا في ذلك من غرابة، فإن جاذبية سرى وهى تملك أسلوباً شخصياً، تقع أحياناً على حافة التصنع. عليها، فى أحيان أكثر مما يحدث، أن تجدد رؤيتها التصويرية، بينما نجد فى أفضل لوحاتها اهتماماً بأن تقترب من الطبيعة مع احتفاظها بأسلوبها الشخصى وهو ثمرة تدبر قائم على معرفة عميقة.

تشير أعمال زينب عبد الحميد اهتمامنا بأصالتها التى تذكرنا بالإطارات التى تطورت فيها أرايسكات الخزف، أو بما تذكره لنا فى التطريزات الفارسية من تنظيم متشدد للتفاصيل. إن لوحاتها المائية توجد

إشعاعاً من البهجة والطزاجة.. وتفرض التنغيمات الزاهية نفسها من قبيل الأحمرات القانية أو الأصفرات الليمونية، وذلك باستضاءة انعكاساتها.

لكن أصالة زينب عبد الحميد تتبين أساساً فى الديكور الذى نراه بنظرة طائر من علٍ حيث سوء اختيار مستويات مكبرة عن عمد تتوازن عن طريق أشكال منحرفات قوية التشكيل يساندها مشهد تتطور فيه الشخصوص عن طريق تكثُر القسمات. إن هذه الخبيصة فى أعمال الفنانة تدفعها إلى تحديد خطوط القامات على نحو متعجل أكثر بكثير مما يسوغ، مع أن هذا التبسيط مما لا يتطلبه تشكيل العمل.

فى "بورترية" المدن التى تصورها زينب عبد الحميد، من بين لوحات أخرى، يلعب الاستمتاع بالتفاصيل دوراً مهماً مما يتطلبه مجمل العمل. إن هذه البراعة التى تتماز بها الفنانة تساعدها على التوفيق بين تنغيمات بعيدة عن بعضها بعضاً، إذ تكسبها خصصية محلية تذكرنا بأعمال ماتيس.

لكن هذا العمل كله ينقل إلينا مفاتن التمثيل، ويقارب جماليات الفنان ديفى من الناحية التصويرية، وهى محدودة عند زينب عبد الحميد. وفى الغالب فإن لوحاتها المائية تتجاوز- عن عمد - إطار التمثيل البسيط لمشاهد السوق أو "بورترية" المدن، ومع

ذلك فإن هذه الحدود التي تفرضها الفنانة على أعمالها تهتز، غالباً، نتيجة لتطورها وتنميتها عن طريق وسائط تقنية معتسفة.

يمكن أن نتبين هذه الملامح من أعمالها في تكرار تقاربات محددة، وفي الخطوط الموجهة التي تحصر بها تكويناتها في أغلب الأحيان، وهي تكوينات موفقة بين البناء القوى للمستويات وبين الطريقة التي تكون بها هيكل الخطوط المتفرعة عن كل جزء من العمل. وأخيراً فإننا نلاحظ الجهد المبذول للتوفيق بين ما تم

إنجازه من قبل وبين اللُّقى التي تمتاز بها كل محاولة جديدة.

ومع ذلك فإنه من غير الإنصاف أن ننكر البراعة التي تحفز زينب عبد الحميد في هذه الممارسات، فلا يسوغ أن نغفل الطريقة التي تنجوبها من خطر الرتابة، والتكرار، والتصنع. في هذا "اللعب" - فوق كل شيء - بهجة تتأتى عن أصالة خاصة في أكثر لوحاتها توفيقاً.



المراجيح - ١٩٥٦

١٢٩- جاذبية سرى



١٣٠- جاذبية سري أمومة - ١٩٥٤



١٣١- جاذبية سري عائلة في الضياع - ١٩٦٠



شراع فى النيل - ١٩٦١

١٣٢- جاذبية سرى



منظر كوبرى إمبابة - ١٩٦٠

١٣٣- جاذبية سرى



مقهی فی سان مارتن - ۱۹۵۲

۱۳۴- زینب عبد الحمید



سكة غمرة - ١٩٤٩

١٣٥- زينب عبد الحميد



کورنیش بولاق - ۱۹۵۸

۱۳۶- زینب عبد الحمید



۱۳۷- حامد عبد الله

کولاچ قص ولصق - ۱۹۵۴

الفصل الخامس المستقلون

جمعنا فى هذا الفصل بين "المصورين المستقلين" الذين عرضوا أعمالهم ، بين ١٩٣٨ و ١٩٥٥ ، فى جاليرات القاهرة ، أو فى أتيليه الإسكندرية أو شاركوا فى البعثات الرسمية التى أوفدتها الدولة إلى الخارج. وقد كان علينا، بطبيعة الحال، أن نختار، وكان من الممكن أن نذكر فى هذا الفصل أكثر من مائتى فنان تتراوح قيمة أعمالهم، إذا حرصنا على أن نتقيد بمن أثنت عليهم الصحافة، أو بالنقد الذى كان نادراً ما يلتزم بالموضوعية، ومن ثم فقد وضعنا سُلماً جديداً للقيم دون أن نقيم أدنى اعتبار لما كان قد قيل بشأن هؤلاء المصورين. لقد استبعدنا، منهجياً، كل من افتقر إلى أية موهبة أصيلة، من ناحية، ومن ناحية أخرى التزمنا بتقييم مصورين كانت موهبتهم منجاة لهم من مثل هذه الورطة.

يتكون هذا الفصل من أربعة أقسام، خصصنا المصورين الذين ينتمون إلى "الجيل الوسيط الثانى" بالدراسة التى رأينا أنهم جديرون بها، وفى القسم الثانى جمعنا بين مصورين لهم موهبة أصيلة وهم جماعة أساتذة "معهد التربية الفنية"، أما القسمان الأخيران فيتناول أحدهما "الفنانات المصورات

المصريات"، ويتناول القسم الآخر أهم المصورين فى "الجيل الشاب الراهن" (*).

فإذا كان علينا أن نحدد هؤلاء الفنانين بالنسبة إلى تيار "جماعة الفن الحديث" و"جماعة الفن المعاصر" فمن المتاح أن نلاحظ أن الاستطيقا التى ينتمون إليها تتعلق بوعى محلى حقيقى دون أن تغفل نغمة من الحقيقة التشكيلية التى تذكرنا بالتيارات الرئيسية فى مدرسة باريس. إن هؤلاء الفنانين - من غير أن يذهبوا إلى حد الوصول إلى النتائج النهائية لصناعة متغربة إلى الغاية يؤكدون حاجتهم إلى أن يضعوا أنفسهم فى نطاق روح فن جديد تجده قواعد تشكيلية بحتة لا يمنع ذلك من أن ثمة ذكريات مباشرة توقف فى الغالب التعبير الحر عن مزاج يحفزه أحياناً الواجب الذى يستشعرونه لتأكيد الذات، كما يحفزه موقف الانتماء إلى ذائقة العصر الذين نعيش فيه.

أ- الجيل الوسيط الثانى

كان من الصعب للغاية على فنان يدرس فى مدرسة الفنون الجميلة، ولم يشارك فى "جماعة الفن المستقل" أن يؤكد شخصيته، فى حوالى ١٩٣٨ ، ومن

(*) فى العام ١٩٦١ .



رجل جالس - ١٩٤٨

١٣٨- حامد عبد الله

أعماله الأولى ، ولكن حسين بيكار منذ ١٩٤٥ عكف جدياً على دراسة التيارات الحديثة، لكنه لم ينتج الكثير ولم يبرهن حقيقة على موهبته إلا على نحو متقطع، لكن أعماله التي تمتاز بجودة التكوين تقع على حافة الزخرف. يتميز إنتاجه الفني، بعد أن تحرر من النزعة الأكاديمية، بمرحلتين: أولاً مرحلة البحث في التلوين بروح فن الاندماجية بين الألوان، ثم بدءاً من ١٩٥٧ مرحلة بنيوية رصينة في معطياته الأولية.

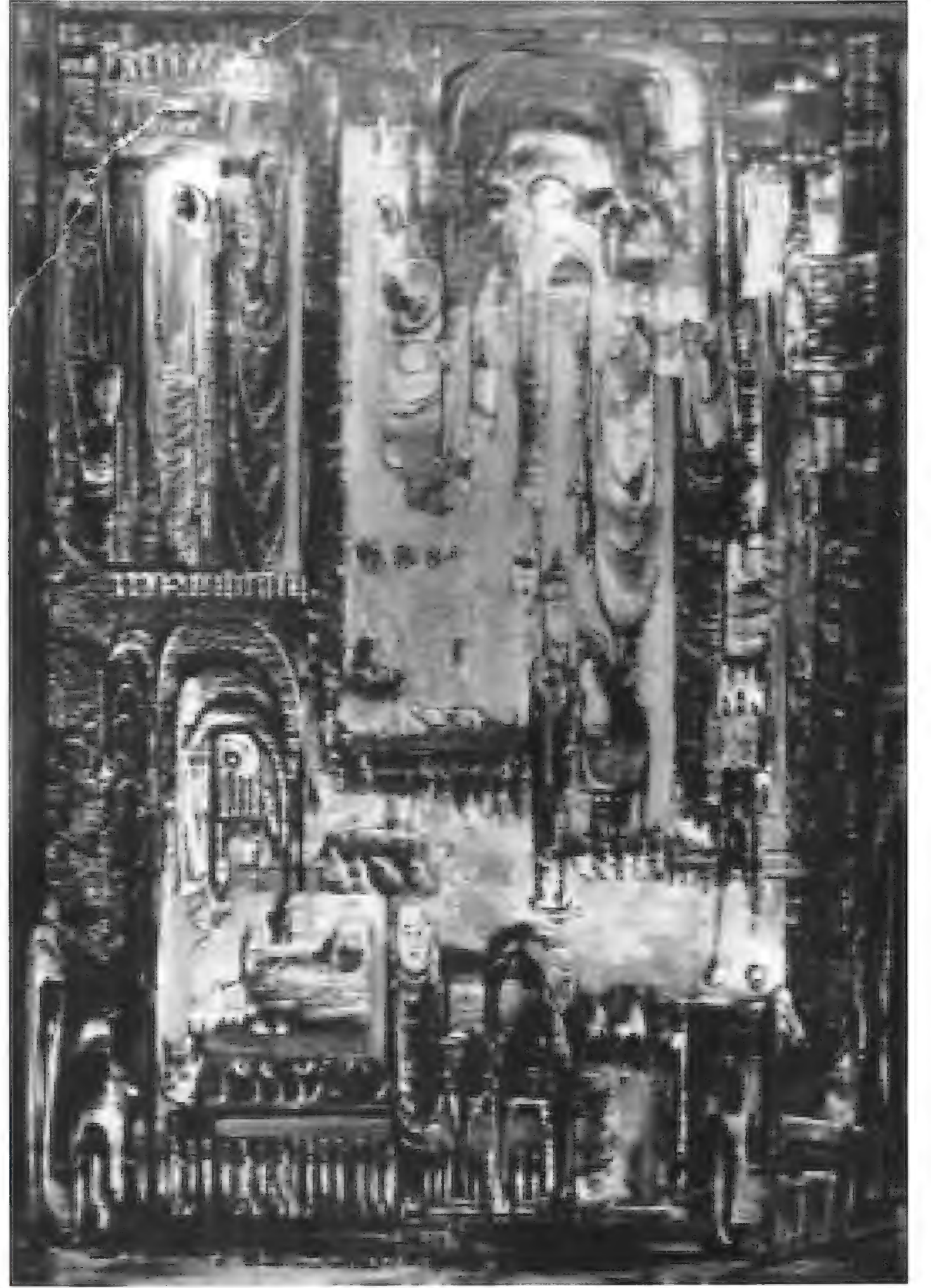
(٢)

نحميا سعد مصور - مزخرف وحفار أساساً ،

ثم فليس من المستغرب أن يكون حامد عبد الله أو الآخران سيف وأدهم وانلى فى الإسكندرية ، أو موريس فريد قد علموا أنفسهم بأنفسهم بالمعنى الحرفى للكلمة. أما نحميا سعد، وهو فنان يصور العالم الداخلى الحميم، وصلاح طاهر، وحسين بيكار؛ فقد نجاهم من تعليم المدرسة جزئياً، ما تعلموه من المتاحف الأوروبية.

(١)

حسين بيكار: مصور وعلى الأخص مصور تمثيلى. كان التأثير الأكاديمى لأحمد صبرى يتضح فى



١٣٩- صلاح طاهر من وحى العمارة الإسلامية - ١٩٦٨



١٤٠- صلاح طاهر لوحة تجريدية - ١٩٨٢

توفى مبكراً فى الثلاثين من عمره، أعماله قليلة جداً، وقد اختفى جزء كبير منها . كان قد نفذ ، فى ١٩٣٧، فى العرض الدولى فى باريس، لوحتين شاسعتين ألوانهما مرحة، كانتا تزيان الواجهة الرئيسية "للجناح الكبير" الذى أقامته مصر عندئذ وهو مع مارجو قبيون ومحمد لبيب ، زين بالصور كتيباً للجناح السياحى "مصر أرض الرحالة".

كان نحميا سعد يرى "الحياة" وخطوط المشهد الطبيعى، وخصائص الإنسان، بأسلوب تأثرى انفعالى، وهو منظور متفرد للغاية يضاف على التكوين حساً لا يمكن التعبير عنه محوطةً بالسر والغموض. وهو ينفذ تكويناته المتقاربة شديدة التقارب بعضها مع بعض، أو يؤكد، بخطوطه الخفيفة المتموجة التى تقترب من دذبذبات روح بقيت على مراهقتها. تضاف إلى ذلك مكانة فكرية غالبية، سر يتسرب إلينا، سر روح هشة، نحميا سعد يدعونا إلى هذه المرحلة فى البحث من الذات ، عن طريق الآخر.

(٣)

صلاح طاهر (وهو مدير كلية الفنون الجميلة فى العام ١٩٦١): كان قد عرف تطوراً مثيراً للدهشة جداً فهو تلميذ أحمد صبرى، وقد أخذ يتلمس طريقه، مبكراً، بأسلوب ينتمى للواقعية الجديدة، مع قبوله للخصائص الأساسية لجماليات "المدرسة". وقد أقام فترة طويلة فى الأقصر؛ حيث كان يوجه الفنانين المتفرغين الذين أوفدتهم الدولة مما أتاح له أن يعرف

حس الهارمونية البنيوية فى مستويات التصوير، ولكن تكوينه الأكاديمى أبقاه طويلاً تحت تأثير قواعد التكوين الجاهز المسبق.

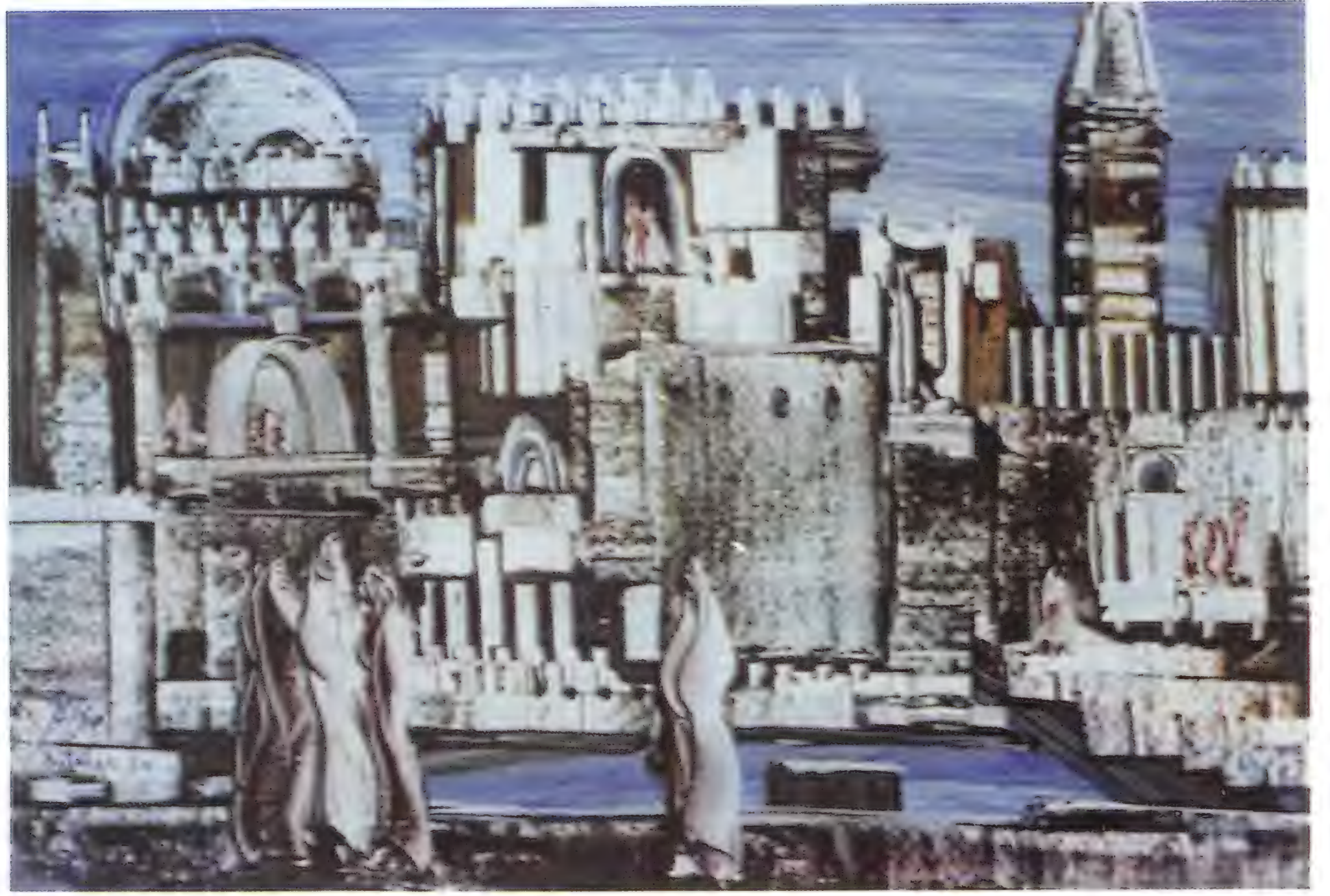
قدم صلاح طاهر، أخيراً للجمهور أعمالاً متباينة الاتجاهات تنم عن حس جديد للتحرر، ومشاهد تشخيصية، وتكوينات نصف - تجريدية وأخيراً لوحات تجريدية أساساً. ومن خلال هذه الاتجاهات المتباينة نلاحظ الهوى المشبوب بالخامة فى كل أعماله؛ مما يتطلب معايير مختلفة تماماً، ذلك أن صلاح طاهر فنان انفعالى، يعرف كيف يوظف جدل الحركة فى حالٍ من القلق الدائم، ثم يأتى بعد ذلك استقرار ورسوخ اللوحة. مثل هذا التصور للعمل الفنى يفترض الثابت التالية البراعة والديناميكية الأساسية.

ليس صلاح طاهر من فنانى تصوير الطبيعة، ولكنه من فنانى التضادات العنيفة.

كيف نفسر هذا الموقف؟

بأن الفنان قد كسر أوثانه القديمة؛ فهو مصمم وراسخ العزم على أن يضع استطيعاً جديدة، والمرحلة الجديدة التى ننتظرها منه قائمة على الاعتدال والتوازن والهارمونية.. وقد تجلت فى أعمال تجريدية عديدة له، هذه الحاجة عنده إلى أن يعثر على "تبلور" أكثر فى أعماله القادمة.

علينا لكى نستكمل الحديث عنه أن نشير إلى نشاط صلاح طاهر فى إدارة المتاحف الفنية والمعاهد



عمارة عربية - ١٩٨٠

١٤١- صلاح طاهر



الحرب - ١٩٧٣

١٤٢- صلاح طاهر

الفنية، وعلى رغم الموارد المحدودة المتاحة له فقد جدد، حقاً، سياسة المقتنيات، وسياسة المشاركة الرسمية للدولة فى المعارض الدولية، وبذلك أشاع تفهماً أكبر، فى الأوساط الإدارية، لدور الفن المعاصر، فضلاً عن أنه استطاع أن يجعل هذه الأوساط تقبل قيمة الفن غير التشخيصى، وضرورته. تلك ناحية مهمة عن عمل صلاح طاهر لا يمكن للمؤرخ أن ينكرها.

(٤)

حامد عبدالله، هو من بين المصورين المصريين، أقربهم تمثيلاً لما تحتفظ به البلاد من تراث بالغ الثراء. ولذلك فمن مصلحة الفنانين الشبان أن يتابعوا هذا الفنان فى تطوره. هو ابن فلاحين عانوا العمل الشاق للغاية تحت نير نظام بالغ الظلم، وخاصة فى لا وعيهم بشقائهم، ولكن كان حسب هذا الرجل الذكى أن يعى تلك الدراما الوراثة حتى تستيقظ فيه حاجة للتعبير.

ومن ثم فى أعماله هذه الصرخة المعبرة عن التمرد والسخط ضد القدر. ولكن حامد عبدالله، من ناحية أخرى، يجد فى تراثه الفنى سكونية الأشكال وحيوية اختزال المعالجة المعمارية، ومن ثم يتأتى التوازن فى أعماله يكسبها حياة كثيفة ثابتة.

يعود أول أعمال حامد عبدالله إلى ١٩٣٧. ولعل قهوة منيل الروضة كانت هى محترفه الأول ومدخنى الشيشة أول موديلاته. أعماله فى تلك المرحلة

"مناورات" و"تعميرة" و"عاطلون" (متحف الفن الحديث فى الإسكندرية) تشير اهتمام من يسعى إلى أن يكتشف روح الشكل، فى حالتها الغريزية، عن فنان يتمتع بحساسية أخاذة، وإن كان سوف ينكرها، جزئياً، بعد ذلك. نلاحظ فى لوحاته المائية هذه أن التلوين لا يلعب دوراً إلا فى الحدود التى يدخل فيها على الشكل ذنبية معينة تظلها ظلال خفيفة من البنى أو الأزرق، فيها قدر من الشجن. فضلاً عن أن الحركة التى يقتنصها الفنان اقتناصاً خاطفاً تصف عن طريق الإدراك البصرى نوعاً من الدوام الواقعى يكسب التكوين طابعه. أشير هنا إلى لوحة "العودة من العمل" (١٩٤٩) وقد اكتسب حامد عبد الله فيها ثقة أكبر فى وسائل عمله، حيث يصل إلى نوع من الصلة بين الجو وبين الحركة وتعبيرات الوجوه المؤلمة.

ولكن حامد عبد الله، قبل ١٩٤١ بكثير، يحس بالحاجة إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الطبيعة. لكن هذه المقاربة لها حدود؛ ففى أثناء هذه المرحلة من الدراسة (وهى من ثم أقل المراحل تعبيراً عن شخصية الفنان) كان حامد عبد الله يميل إلى التعبير عن نفسه بلغة أكثر مقدرة على التعبير عما يرى. ومن الخير أنه رفض السير فى الدروب المطروقة للمدرسة، ولم يتبع إلا إلهام اللحظة؛ لذلك نحس فى هذه الأعمال ثقة وانفعالا فى "انصهار" اللون. بورترية تحية حليم، والدلوكة (١٩٤١) متحف الفن الحديث من القاهرة، مثالان على ذلك.



الأمومة - ١٩٥٠

١٤٣- حامد عبد الله

فى أثناء ذلك أقام حامد عبد الله فترات طويلة فى أسوان، وفى الأقصر ، وفى التوبة. وهناك أخذ جلال الفن المصرى بلُبة فقرر أن يدرس النقوش البارزة ومنحوتات الإمبراطورية الوسطى، ومن هنا تأثر فنه بها، وظهر الشكل الإستطيكى للموضوع فى تكويناته. ولكن ذائقة الفنان فى تلك الفترة كانت تنحو إلى الألوان الزاهية، مما حفزه إلى دراسة النسيج والأصباغ فى الموروثات الشرقية العربية أو القبطية، ومن ثم تشبعت أبحاثه التشكيلية بعنصر زخرفى جديد بلغ حد عنف الأزرق أو الأحمرات أو البنيات فى ألحها الأولى.

بين ١٩٤٤ و ١٩٤٧ تابع حامد عبد الله هذه التجربة التى انتهت باقتران عناصر متباينة من التراث الفنى المصرى تنتمى إلى هذه المرحلة لوحة "الانتظار"، وهى من أعمال الفنان الرئيسية، وهو يقرر فى هذه اللوحة ألا يستخدم البعد الثالث إلا باستخدام اللون، بحيث يختفى الموديل تماماً، لكى لا يحل محله تقارب للتنغيمات، بروح زخرفية يمتد الأحمر البرتقالى، والأزرق ، ولمسات للأسود، على نحوٍ مرهف، بينما يوضع الأبيض مسطحاً. ومن ثم فإن العلاقة بين الموديل والفراغ تقارن بلعب الألوان

البارع من ناحية، ومن ناحية أخرى بتنقيطات بسيطة تكسب اللوحة اختزالاً معبراً.

ترجع لوحة "أمشير" إلى المرحلة نفسها، وفيها نلاحظ عن طريق مستويات قوية البناء، اهتمام الفنان بحركة هذه الإنسانية الغُفل تدفعها حاجة لا تقاوم للتقدم إلى الإمام. وبذلك وصل حامد عبد الله إلى تعبير قوى عن القسمات. الرسم هنا جاف، أما الجو الذي يسود فيه لون الكريم المنصهر في الأحمر والمجاور للأسود، فإنه يتحدد عن طريق دوائر كثيفة توحى بالعمق.

حامد عبد الله يسعى، عن طريق سيطرته على رسم القسمات، إلى أن يسيطر على اللون، دون أن يتخلّى عن اهتمامه الرئيسى بالخط. ومن هنا صور تلك السلسلة من أعمال الجواش بألوان مدرسة أخميم تذكر بتصور ماتيس للأرابيسك، على سبيل المثال؛ فهو يحيط الرسم، غالباً، بدائرة سوداء ثم يتبع الخط فيضع تضادات الألوان في الأجزاء المسيطرة على التكوين وعن طريق الألوان المائية يخفض التنغيمات الثانوية بحيث إن الحل الوسط بين الخط واللون ينتهى بأن يغدو نوعاً من التوازن بين المتضادات.

تؤذن لوحة "في الحقل" بالمرحلة التالية في عمل حامد عبد الله، ويسعى فيها الفنان أن يُظهر في لوحاته القوة التعبيرية للخط وفق هارمونية للألوان تزداد صحوً واعتدالاً باضطراد. لوحة "صيادون في بورسعيد" (١٩٤٨) تسم هذا التجديد؛ فالتكوين الذي

يقوم على حركة وثيقة، تحدده الخطوط ببراعة، يتوازن بفضل الألوان الرمادية والحمراء الباهتة. لعبٌ محلي بالظلال التي يحاصرها الأسود المعبر؛ حيث تتضاد هذه القسمات العنيفة بالأجزاء الأكثر سلاماً المرسومة باللون الرمادي الضارب إلى لون الكريمه. يصبح التكوين أكثر حرية في مشاهد "سوق أسوان" (١٩٤٩)؛ حيث يتجاوب تنظيم الكتل مع اختيار تنغيمات يؤكد استخدامها الأبيضات.

حامد عبد الله، عندئذ، يمتلك ناصية صنعته. تعلمه رحلته إلى باريس نظاماً جديداً، ولا يفوت تأثير فنانى "الضفة الشمالية" أن يقلل من حدة ألوانه فضلاً عن أن حامد عبد الله يرى في أبحاث مدرسة باريس ترخيصاً له بأن يستخدم تراث مصر القديمة، كما كان يفعل في بداياته. ومن ثم فقد كان يسعى إلى أن يكسب هذه المعطيات القديمة حياة أكبر؛ إذ يجعلها تتوازن باستخدام اقتصاد الوسائل المستلهمة من بيكاسو وماتيس.

إن باريس حامد عبد الله هي باريس المساوية، وهو التأويل الذي يكسبها إياه ابن أقدم عالم في الزمن: البيوت القديمة، الأحياء المعتمدة. شعب يرزح تحت وطأة البؤس، هذا البؤس الذي يراود أحياء المال، ومصانع البراميل في بيرسى، والوجوديين، والمتشردين الذين يجرون وجوه الشاحبة في حي سان جوليان الفقير. إن روح حامد عبد الله روح حزينة، تعود فتجد، من جديد، ما تحسه من وحدة ومن تعاسته هو نفسه في آفاق أخرى.



١٤٤ - حامد عبدالله العامل - ١٩٤٧



١٤٥ - حامد عبدالله رفيقان - ١٩٥٣



١٤٦- حامد عبد الله عائلة - ١٩٥٢

ولذلك فإن لوحاته تعالج بألوان رمادية، ليس بذلك الرمادى المحايد، ولكن برمادى داكن أطلق عليه بعض النقاد، عن خطأ، "رمادى الوحدة الكئيبة". إن استخدام الألوان البيضاء أسبغ على عديد من هذه اللوحات ما يثير اهتماماً جديداً بالعمل، ينكسر الخط مع سيطرته، مهشماً شكل الموديل لى يخضع لنظام تشكىلى صارم. كان إنتاجه الباريسى، على نحو ما، سواءً كان ذلك بالانفعال أو بالتقنية، استعارة جريئة لوسائط استخدمت حتى ذلك الحين سعياً إلى إيجاد علاقات أكثر حصافة وذكاء، ومع ذلك فإنه من المؤسف أن الفنان قد فقد تلك "السذاجة الفطرية" فى باريس.

عندما عاد حامد عبد الله إلى مصر (١٩٥١) واصل عمله فى تعرية الأشكال فى لوحاته إلى حد أن أسبغ عليها - فى حقيقتها الخشنة ما ينم عن طبقة كاملة سكرى من التعاسة، ما أعظم يقظتها وصحوها! وتصور هذه المرحلة ما بعد الباريسية لوحات "العاطلون الصعيدة" و "اليتيم" و "الإحساس بالزمن"، أو لوحات الوعى بالأرض ومنها: "زالاتا" التى تتسم بتعبيرية عارمة وموجزة.

تتسع رؤياه التشكيلية، وتنزع نحو نوع من التوفيقية الذكية لا تخلو من علامات لا تحصى على البراعة. هنا يأخذ حامد عبد الله ما يرى أنه خير له حيثما يجده: تغويه التعبيرية الألمانية كما يغويه الفن

الصينى أو الإيتروسكى أو القبطى دون أن يتخلى عن التعبير الساذج لرسوم الأطفال وصور دكاكين السمك أو بيوت الحجاج فى السيدة زينب أو فى الأزهر.

قد يقال إن ذلك يعد إقراراً للمصادر، بالتأكيد، فأى سلام فى هذا القلب المعذب أكبر من أن يجد أخيراً نداءً سرى لما يدرك أنه جوهرى فى المراهنات والتأملات التصويرية فى كل الصور .

ومع ذلك فقد انتابه الإرهاق وقصر رؤياه على شكل أو اثنين أو ثلاثة، وطوّق المجموعات فى عمله، وسحق الشكل ، وركز الخطوط؛ إذ أخضعها لنزوات

شخصية ، لم يتهيب الألوان الصماء المطفأة ولا الألوان الوردية، وفى أسفلها الأزرق يجاوربنى الكثيف. تتولد الشاعرية من تعرية هذا الكائن الذى يسعى إلى أن يكسب الوقت، وأن "يسرق" السحر الغلاب فى الفراغ المحايد، إنه أرسقراطى فى العمق، فى أغوار عمق ذاته، إنه يمثل - فى هذا العذاب - تملك الحارة التى كانت لتفلك منه لو أنه لم يقبلها على الفور فى عمله. وهو يحقق الطرافة السردية، فهى العدو على أهبة اليقظة باستمرار.

لكن هذا التأكيد الواثق من نفسه باستمرار لا يخلو من أخطار. إنه إذ يتخلى نهائياً عن "الخاص



الملاية ألف - ١٩٨٣

١٤٧- حامد عبدالله



١٤٨- سيف وانلى

قناة البندقية - ١٩٥٢



١٤٩- سيف وانلى

منظر من باريس "بون نيف" - ١٩٦٧

المتميز" فى الفرد يحفر هوة عميقة فى قلب الفنان. بصيرته الكبيرة يلحق بها العوار والصدمة.

ينتهى حامد عبد الله إذن إلى "كلاسيكية" جديدة ، فتقضى به إلى الملاذ غير الأمن لضربات البراعة وإلى التكرار. من هنا يتجلى - ربما - أسلوب متعدد الأصداء مما كان قد سبق أن قبله وإن كان يسمع فيه صوت الصعيد الذى بهرته كل هذه الجراءة.

وهكذا فإن تطلب استطيعا ذهنية فى عمل حامد عبد الله لم يكبت لا الشك ولا الغضب، هى فدية تراث اجتماعى للأسلاف، بحيث إن الجانب الإنسانى ينتهى إلى أن ينضم ويتكامل مع تعبير متفرد يتخلق منه المناخ الفطرى الساذج للفنان.

(٥)

يصعب تبیان حالة الأخوين وانلى، أولاً، لتنوع الطرائق التى ينتجها عملهما، أو بسبب خصائص التمثل والتشبع التى برهنا عليها منذ بداياتهما.

ومع ذلك فإن لوحاتهما التى أسالت أنهاراً من الحبر تعليقاً عليها، كانت إما مفهومة على نحو خاطئ، وإما قدمها النقاد بقدر من الإطراء المبالغ فيه. والحال أنه حتى اليوم - وذلك فى أكثر لوحاتهما توفيقاً - فإننا بإزاء قدر من الحذق مفعم بالأصالة، بالتأكيد، وإن كان يعوزه التركيز الذى لا غنى عنه. ذلك أن قيمة العمل الفنى تتمثل فى التوفيق بين الوسائل التصويرية التى يقدمها لنا الفنان، أكثر

بكثير من مجرد نجاح سهل أو تباين كبير فى الأنواع.

مرّ أدهم وسيف وانلى بالتطور نفسه تقريباً. فبدأ كلاهما بفترة انطباعية تتلوها فترة حوشية. ومع هذا، ومنذ ذلك الحين، فإن أدهم قد أخلص نفسه لدراسة العلاقة بين الخطوط فيما بينها، بينما أعطى سيف أهمية أكثر للتوازن بين الكتل. يزداد وضوح هذين الموقفين إلى درجة أن أدهم يتخذ هدفه الرئيسى فى أن يكسب أهمية متوازنة فى عمله للخط واللون. ومن ثم تتبدى عنده نغمة باروكية (استخدم هذه اللفظ بمعناه اللغوى الأصلى)، أما عند سيف فإن اللون قد انتهى به الأمر إلى أن يوجد تسوية معينة بين الفراغ الذى ينبغى تغطيته وبين منظور الكتل. كانت لوحاته الأخيرة تميل إلى أسلوب شبه تجريدى . ومن ثم فعلينا أن نفضل أعمال سيف وانلى على الأقل لوحدها التشكيلية التى تصل عنده إلى شوط أبعد مما تصل إليه عند أخيه وفضلاً عن ذلك فإن سيف وانلى يملك مزاجاً تعبيرياً أكثر. بل يصل أحياناً إلى أن يكون درامياً، مما يتيح له حتى فى أبحاثه المتقدمة أن يجدد ألوانه بظلال بالغة الثراء. إنه يمر بسهولة من لوحة إلى أخرى إذ يظل ألوانه. بنغمات باردة على نحو شديد البراعة تبدو لنا لوحاته الأخيرة أكثر إثارة للاهتمام حيث تغلب الألوان الحمراء ثم يستخدم الأزرق الصافى بعد ذلك.

إن سيف وانلى يكسب لوحاته نوراً أقوى لكى



الخيول البيضاء - ١٩٦٧

١٥٠- سيف وانلى



منظر لأحد الميادين الإيطالية - ١٩٦٧

١٥١- سيف وانلى



١٥٢- سيف وانلى صورة شخصية للفنان - ١٩٥٢

العنصر الجوهري فيه من الإمساك بأسرع مما يمكن بالنتوءات أو البروزات الغالبة بتأثير التضادات الناتج عن الضوء الذي يصاحب الراقصين.

نستطيع أن نؤكد ما يكون الوحدة في الأعمال الأخيرة لسيف وأدهم وانلى، وهو ما يقرب بين مزاجي أحدهما وبين تقنية الآخر، وفي الوقت نفسه تلك النغمات الغالبة التي تسم اختلافهما المتبادل. تصور البعض أنها تعزى إلى براعة تقنية غير منكورة.

الأمر يتعلق دائماً هنا برسومات الباليه والأوبرا. فعلى خلفية شديدة السواد تتخذ الألوان بطبيعة الحال قيمة كثيفة باستخدام الجواش دون أن تكون في ذلك تلك العتامة الكابية. إن اللمسات الملونة تمر

يوافق بين إيقاعات الألوان التي ينتهي الأمر بها إلى أن يمتزج بعضها ببعض في سطوح عريضة وخطوط قاطعة.

ويمكن لنا أن نتتبع تطور هذه الأنساق في لوحاته الذاتية المختلفة. وعلى العكس فإننا نجد في أعمال أدهم وانلى جانباً كاملاً من النزعة نحو (التمثيل) أي تصوير المشاهد، مما لا يدعو إلى الارتياح في المدى الطويل، ولا تبقى دائماً مع اختيار الألوان. لذلك نفضل تخطيطاته أي إسكتشات المرسومة على خلفية سوداء، حيث يمسك بمعنى حركات فناني الأوبرا والباليه أكثر بكثير من لوحاته، ومن خلال بضع لمسات ذات تنغيمات خفيفة. مما يعطى أثراً غير متوقع استطاع أدهم أن يؤسس لنفسه اتجاهها يتكون



١٥٣- أدهم وانلى

رقصة باليه - ١٩٥١



١٥٤- أدهم وانلى

باليه سان فرانسيسكو - ١٩٥٩



١٥٥- سيف وائل

قرية الفجر - ١٩٦٩

الفنانين السكندريين الخطوة البالغة في أحكام بعض النقاد، وعلى العكس يجعل بعض المدعين ينتقدون أعمالهما. ومع ذلك فما من أحد بوسعه أن ينكر أنهما قبل كل شيء رسمان مصوران فعندهما من ذلك نسيجه وروحه . من المحتمل جداً أن هذه الروح ليست عميقة جداً لكن ذلك لا يمنع من أن التشكيل يحتفظ بكل حقوقه .

(٦)

لا يمثل عمل موريس فريد اختياراً واسعاً للموضوعات ولا الخصائص الحديثة التي تجتذب العين. الألوان الزخرفية التي تبعث على السرور أكثر مما تهز الشاعر والتي تتميز بالجرأة أكثر مما تتميز

هنا بألق كهربائي مع أنها تضيف على الظلال الكثافة الضرورية لقيام التضاد . أضف إلى ذلك عصبية الرسم وعنف الحركات بالغة السرعة والحدة. ينزع سيف إلى تكبير الخط، بينما يميل أدهم إلى إفقاره. يبدو أدهم أكثر حدة مع أنه باروكي على نحو واضح، أما سيف فهو أكثر مرونة وأكثر جنوحاً إلى أن يكون طبيعياً.

لغة لونية نابضة، سطوح أحيانا رتبية وفارغة، حس متصنع بالاختصارات، سهولة في التضادات وفي تطبيق ما كنا قد شاهدناه من قبل (مدرسة باريس والتعبيرية الألمانية) هذا ما يبدو لنا في الختام. إن الإيقاع الداخلي الذي يكسب هذين



منظر خلوی

۱۵۶- موریس فرید



ناس و بیوت شعبیة

۱۵۷- موریس فرید

بالصدق. ومما يعقد الأمر بالنسبة لهذا الرسام تلك السهولة الطبيعية غاية التوفيق في الألوان البيضاء والرمادية؛ إذ تفقد عتامتها لتكسب حقيقتها التصويرية أكثر.

لكننا هنا نقع على أرضية للمناقشة تبعدنا عن الحقيقة الأصلية لأعمال موريس فريد.

فلنغض النظر تماماً عما قيل على سبيل المدح أو القدح الذي يعنى بـ "ظاهر" العمل.

تعود الأعمال الأولى لموريس فريد إلى سنتي ١٩٤٧-١٩٤٨ وحتى ١٩٥٢ إن لم يكن ١٩٥٣ نلاحظ نقطتين أساسيتين تقوم عليهما المساحة التي يشملها عمل الفنان: الذكاء التصويري للفراغ، وتركيب الجماعات في مجمل التكوين. يمارس الفنان هاتين الخاصيتين في دراسة المشهد الطبيعي في الهواء الطلق، أو دراسة الحركة التوفيقية للأشكال في داخل المحترف. من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٦ خضع موريس فريد لتأثير التعبيريين ونسيج أخميم القبطي شأنه في ذلك شأن حامد عبد الله. وفي هذا الصدد فمن المجدى أن نشير إلى أن موريس فريد "يفهم" الخط ليس باعتباره رافداً للشكلية الأكاديمية، بل باعتباره تحديداً تصويرياً له بعدان، ومن ثم تأتي أهمية لوحات "العبور" والنتيجة أن الفنان يدفعه حب البحث حول أن الخطوط القاطعة تحيط أكثر فأكثر بعناصر اللوحة وتنزع إلى الانصهار مع "الجو" العام للوحة.

في الأعوام من ١٩٥٦ إلى ١٩٥٨ يمر موريس فريد بفترة انتقالية يكرر فيها نفسه مع وعيه التام بما يفعل. لهذه المرحلة الانتقالية أهمية، بمعنى أنها تفتح أمام الفنان طرقاً متعددة لأبحاثه الحالية.

والواقع أنه منذ تلك المرحلة فإن "الانصهار" بين العناصر المختلفة للوحة قد أصبح متحققاً نهائياً، هذا هو الجانب "الذكي" في تطور أعماله.

ولكن موريس فريد ليس روحاً جافة. على العكس تماماً: إنه شاعر حميم.

يقوم اللون بدور واضح في لوحاته. إن الأصفرات والأزرقات تكون التوازن الانفعالي للوحات. وهي تنظم العفوية التي يتميز بها الفنان وتتيح له أن يلعب إلى ما لا نهاية على أشكال مدركة بذكاء. لعله من السهل ومن السطحية بمكان أن نأخذ على الفنان وخاصة على أصفراته رتابة وتكلفاً في بعض الأحيان. ليس من خلاف على الأقل بالنسبة لنا في أن نشير إلى هذا الجانب "المصطنع" لأبحاث الفنان. على العكس إننا نرى فيها علامة مميزة لشخصيته. قلنا إن موريس فريد فنان حميمي ونتيجة لطبيعته نفسها يضيف على المشاهد الطبيعية العادية والأماكن المألوفة طابعاً انفعالياً. ينصب قلقة كله على أن يحتفظ بسلامة روح الأشياء التي يحبها والأشياء التي يدركها، في نغمات طازجة من إلهامه: قارب أحمر، طية رداء أرجواني، رأس بني. انبثاق من أرض حارة... إن هذه العناصر المتنوعة التي تشكل المشهد



تكوين - ۱۹۵۰

۱۵۸- موریس فرید



شیخ مبارک - ۱۹۵۹

۱۵۹- موريس فرید



بيوت القرية - ١٩٥٦

١٦٠- موريس فريد

الداخلى عند هذا الفنان تخرج عن نطاق التقنية والرتابة لكى تفتن قلبه وروحه.

قلب بسيط، روح مخلصه.

هذا القلب وتلك الروح يمتازان بالصفاء.

يميل الفنان إلى أن يصور هذا الصفاء نفسه بشفافية الألوان وتنغيمات الضوء وهو واع بذلك.

ولكنه لا يعبر للآخرين عن هذا الوعى. بل إن الأمر يتعلق هنا بأكثر ما فى دخليته حميمية. مم تتأتى هذه الشفافية فى اللون؟ من إشعاع النغمات الأولية التى لا تذهب إلى حد الكثافة، بل تعود إلى حقائقها

السرية. اللوحة التحفة فى حالة الروح هذه هى مشهد "عزبة الشيخ مبارك"، بلطيم تبسيط موفق، خطوط واثقة، تكوين مبنى بناء يدعو للإعجاب، كل ذلك يشع فى ضوء مزرق، ويجمع إلى تنغيماته نوعاً من الأصفر الخالص .

من الصعب أن نتنبأ بالمحاولات الجديدة لهذا الفنان دون أن نلعب دور النبى. نستطيع أن نغامر بالقول، حتى لو كنا نقع فى خطأ طفيف، بأن لوحة عزبة الشيخ مبارك ولوحات أسواق القاهرة ستكون نقطة انطلاق حقيقية وسليمة ليس فقط بالإلهام البسيط، لكن أساساً بالأبحاث الموفقة.

(ب)

فنانو معهد التربية الفنية



بهجة

١٦١- حمدي خميس

(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)

أوضحنا من قبل الظروف التى أنشأ فيها "معهد التربية الفنية" ودور يوسف العفيفى فى تكوين "جماعة الفن الحديث" سعياً إلى إنهاء تأثير مدرسة الفنون الجميلة. فتح يوسف عفيفى الأبواب واسعة فى منهج هذا المعهد لأكثر التيارات جرأة فى عصرنا. إن أفضل تلاميذه وهم سعد الخادم ومحمود البيومى، وحمدى الخميسى ومصطفى الأرنؤوطى وأبو خليل لطفى يواصلون بأعمالهم وتعليمهم الدفاع عن الموقف الأول لأستاذهم: وهو البحث التشكيلى الذى تنظمه

ثوابت الذكاء. هذا الذكاء الذى يحكم تكوين اللوحة والانفعال الذى يوجده مناخ العمل، أى حياته الداخلية.

ومع ذلك فإن أعمال هؤلاء الفنانين هى على الأرجح أبحاث فى حالة تخلق أكثر مما هى أعمال تامة الإنجاز، ومن ثم فلا ينبغى أن يغيب عن النظر أن تصور هذه الأعمال يقوم على أساس منطقى هو "ملا ينبغى أن يصنع". ومن ثم فهو يستلهم الإمكانيات التى تقدمها للفنان كشوفات الفن الحديث .



١٦٢- محمود البسيونى

تجريد - ١٩٦٥



موديل - ١٩٤٥

١٦٣- سعد الخادم



السد العالي - ١٩٦٣

١٦٤- سعد الخادم

إن سعد الخادم هو تلميذ H. Moore et de G Sutherland

لكنه مع ذلك لم يخضع لتأثيرها، بل استطاع أن يصل إلى مفهوم للتصوير الذى يقوم على علاقة بالضوء واللون فى مصر مع احتفاظ بإمكانيات تقارب الألوان وفق تضادات قوية وهو ما أبقى عليه الفنان من تيار الحوشين: تأويل الخط النحتى المترجم إلى المسطح فى جو من الشاعرية بازغة الغرائبية، و من ماتيس أرابيسك أشكال معينة تحدد التكوين وتوزع المستويات وتوحى بالفراغ. ومن ثم فهى مرحلة مبكرة يحاول سعد الخادم فيها أن يوفق بين المعطيات الأولية لمسطح عريض وتلوين قوى الجرعات. تتضح عنده الرغبة فى إضفاء اللون البنفسجى على ألوانه والتضادات بين الرمادى الضارب إلى لون الكريم مما يبدو أنه كافٍ للتوازن بين تنغيمات الأحمر القانى والأصفر الكبريتى. يرفع سعد الخادم التشويه، بل أكثر من ذلك يبقى فى رسمه على مفهوم واقعى إلى حد بعيد، بحيث يستجيب تجريد الألوان إلى المتطلبات التصويرية بذاتها للفنان وللحس الحديث عنده فى توزيع القيم. وشيئاً فشيئاً ودون أن يختلفى الحجم تماماً فإنه ينصهر فى نوع من اللون المناسب للتنغيمات، مما يتيح له ضوءاً مرشحاً. وهو بذلك لا يتفق مع اللمسات المعتمدة فى أسلوبه الأول. تقل تعجينات الألوان. بل أذهب إلى حد أنها تختفى تماماً بعد بضع تجارب

تقنية قام بها هذا الفنان الملون فى هذا الاتجاه. ومن ثم فإن نغمات سعد الخادم تكتسب شفافية تشبه شفافية اللاكويه. أحمراته وأبيضاته التى تحتفظ بتوازن الانصهار الأولى تذوب لتصبح جزءاً من تلوين كامل نجد فيه أن ظلال الألوان الصافية حيناً والقاتمة حيناً تنتشر فى نوع من النمو المتصل إلى درجة أنه لا يمكن الفصل بين أى ظل من ظلال المجموعة وبين العمل كله دون أن يختل تكوين العمل.

وهكذا فإن القسمات السوداء التى تكتسب دلالة تشكيلية للون الأولى عند عدد من أساتذة مدرسة باريس (وهو ما أخذ على عدد من الفنانين المعاصرين ولا أجد من ناحيتى مبرراً له) يدخلها سعد الخادم لى توجه قسمات تكوين وثيق يمكن مع ذلك أن يستسلم إلى اختلال فى التوازن المحلى من غير وجود تضاد كافٍ بين الألوان.

إن ترتيبات الألوان التى نجدها فى الأنسجة الصوفية البدوية، أو فى الآنية الخزفية الزنجية قد مارست تأثيراً واضحاً فى مرحلة نضج سعد الخادم، ومع ذلك فيمكن أن نلاحظ أن أبيضات وأصفرات الفنان دائماً ما تتدرج فى مستوى أعلى من الكثافة إذا قارناها بجرعة الألوان التى يستخدمها غالباً. أما فترة الأبحاث التى كان يصور فيها على الأخص فاكهة الجريب فروت (١٩٥٠) فإن لها دلالة واضحة. ولكن تفضيل سعد الخادم لمادة ودرجة شفافية هذه اللوحات تقل تدريجياً أكثر فأكثر، إلى درجة أن توازن



منظر في مرسى مطروح - ١٩٥٤

١٦٥- سعد الخادم

أعماله الأخيرة مثل مشاهد طبيعة من الفيوم أو مرسى مطروح سيصبح توازنا لونيًا في الأساس. وتلك نتيجة موفقة لعمل هذا الفنان الذي كان قبل كل شيء عاشقا للون، والذي عثر متأخراً على مفهوم شخصى كان لعله قد رفض أن يقبله عندما كان تحت تأثير التضادات المتنافرة عند الحوشيين.

تُعد مشاهد الطبيعة من أجمل لوحات المدرسة المصرية فى التصوير، إذ تترجم حيناً شجياً ومستحوذاً. كل شيء هنا يصبح شفافاً حتى الأسودات، ثم رمزاً، بل لعله أسطورة من أساطير الوجود الرقيب تدرج فى هذه الشفافية المخادعة التى ترود أحلامنا.

يُدخل سعد الخادم فى لوحاته ما لا أدرى مما يوجد عدم واقعية وعدم راهنية المشاهد الطبيعية المصرية، ومما يدعونا فى نوع من أنواع الحلم الذى يرود أكثر رغباتنا سرية إلى أن نتواصل مع الطبيعة. وفضلاً عن ذلك فإن سعد الخادم الشاعر ومنسق هارمونية اللون مارس تأثيراً، على الأخص فى مرحلته الحوشية على يوسف سيده وعلى عز الدين حمودة

(٢)

محمود البسونى بحاته بارع وجاد ومستقيم . إنه يدرك التصوير باعتباره عنصراً مهماً لتسهيل فهم المدارس الحديثة للفن الذى كان مؤرخاً لها فى اللغة

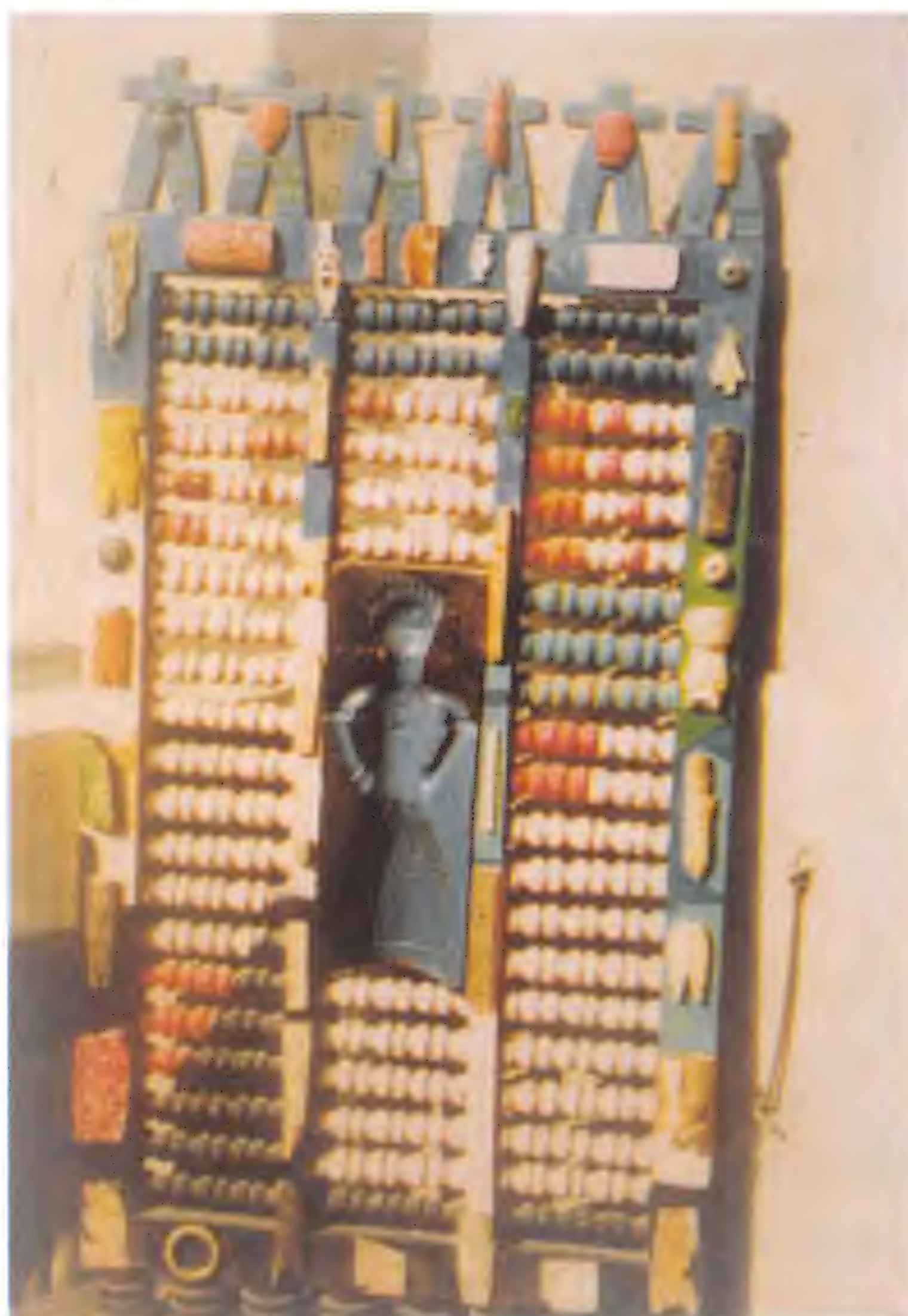
العربية. ومع ذلك فإن لوحاته وهى نتاج دراسة متقنة تفتقد الأنفاس الحية، دون أن نشير إلى أن الألوان التى تشكل أهم ما فى أبحاثه وتساؤلاته يصعب أن تتوازن مع عاطفته الشخصية النابعة من المنطق الداخلى لخطوطه. ومع ذلك فإن التخطيط البنائى لأعماله لا تعوزه الجرأة ولا التوازن. إنه أستاذ ومدرس ممتاز يعرف كيف يلهم تلاميذه باحتياج ضرورى للقلق.

أما لطفى أحمد زكى، وهو أكثر حياء وأقل جرأة، فهو يبنى مشاهد الطبيعة مستلهماً تقنية الفنان ماركيه.

(٣)

حمدي خميس فنان حساس أساساً لتوافقات الخط واللون. تبنى لوحته وفق أسلوب سيمفونى، تظل توافقاته خفية على من لا يمتلك معرفة جمالية.

ليس ثم شيء فى هذه الأعمال مما يروق العامة. كل شيء هنا على مقياس أغنية حميمية غير مألوفة لها أصداء عميقة. ليس ثم تضاد، ولكن تنغيمات التوافق لها سطوة تعويذة غير متوقعة. يبدو أن الناقد لى يحيط بأفق هذا الفنان، عليه أن يبتعث الثوابت الشعرية لتصوير يندرج تحت سلم الروحية. ولهذا فإننا نجد فى عمله جانباً "صوفياً" دون أن نفتقد الحلم الإنسانى تماماً للمادة التى يضيف عليها طابع روحى. إن الأسلوب الرمزي لحمدي خميس لا يستجيب على الإطلاق للأسلوب "الفنى" لـ جى



دروة - (براقان) ١٩٦٠

١٦٦- سعد الخادم



ريفنا المصري ١٩٤٣

١٦٧- لطفى زكى

(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)



١٦٨- حمدي خميس
استرسال الحديث - ١٩٦٠
(متحف الفن المصري الحديث - القاهرة)

مورو G Moorou . التعبير عنده يتجاوز الحدود الموضوعية باعتبارها هدفا للاستبطان الداخلى عند فنانيه التعبيريين. حلمه الشاعرى يصل إلى درجة نقاء فعلا خارج الزمن وخارج الموضوع مما يعزى إلى الجانب الحميم، بل السرى لروح الفنان.

إن هيكل اللوحة والاتجاه العام لخطوط التوافق والنغمة العذبة لفقرات اللوحة تستعاد إلى الحدود الجوهرية للبعدين الأصليين للتصوير عنده. إن تقنية الحك التى تؤكد إمكانية رؤية أخرى، ويوجد عمق جوهرى، مما يعنى أن التكوين عند حمدي خميس يشكل وحدة جسمانية لا تكتفى بذاتها، وتحيا بفضل نغمات أغنية ملحة. وفي هذه الظروف ما هو الدور الذى يمكن أن يلعبه سحر تنغيمات اللون؟ هذه مشكلة من الصعب حلها من الوجهة التصويرية. وكثير من الرسامين فى مثل هذا الموقع يقعون فى هوة التمثيل بالمحاكاة، ولكن تنغيمات حمدي خميس هى على النقيض من كل تصوير بالمحاكاة، إنها تنوب عضويا فى طوايا تكوين وثيق. وهناك صعوبة مطلقة فى أن يعود العمل إلى مسيرته الخلاقة. إن كل حساسية الفنان تقع فى دائرة اللاوعى فى حالة الصحو وهى التى ألهمته بسيادته تلك التظليلات اللونية. يتحول الأحمر بشكل محسوس إلى البرتقالى، ويتحول الأزرق إلى الأسوا ، ويصل الضوء أحيانا إلى الأصفر الملىء النقى.

نعتقد أن الحساسية لها دورها الكبير فى نجاح

العمل. ولكن من ناحية أخرى من الصعب أن ننكر أو نجهل ما يثيره الذكاء التحليلى عند حمدي خميس فى أعماله التى نالت حظا أكبر من التوفيق.

فى نهاية التحليل، ومع أن حمدي خميس رسام من رسامى الانفعال والهوى إلا أن نرجسية ذات معدن طيب من نوع ما تتجلى فى أعماله، وليس ذلك بغريب: إن التنغيمات الحادة والسطوح ذات الحدود غير المستقر عليها ولعبة المستويات الموضوعية فوق بعضها البعض والأصداء الحميمية للنزعة الجرافيكية تتطافر لكى توجد مناخا شاعريا يتجاوز الموضوع السريالى، كما يتجاوز العدوانية التعبيرية لكى يصل إلى نوع من الثنائية على مستوى الإنسان.

كيف كان يمكن أن يصبح عمل حمدي خميس إذا ما كان جداريا؟ يشير إلى هذا أحد أعماله الأخيرة "رسام الاعماق" فلم تعد هناك الآن وجوه ولا أجسام أطاح بها إنهاك مادة نازعة إلى الاختفاء ، لم يعد هناك قلق يذيب الكيان، ولكن يبقى القلق البنائى لإنسانية تنشد حقيقة شاعرية. إن أسودات وأبيضات حمدي خميس تقوم وحدها بالدور الدرامى كله.

(٤)

يكفى مثال الرسام مصطفى الأرناؤوطى لكى يصبح قدوة لا سابقة لها فى مدرستنا الشابة: وفى الواقع لا يمكن لنا أن نتبين من خلال أبحاثه احتياجا غريبا لكى.. يعبر بكل المدارس من السريالية إلى التجريد حتى دون أن ينسى المستقبلية نفسها، ولكن



تكوين - ١٩٦٤

١٦٩- حمدي خميس

الرسام المدرّس لا ينسى معايير التعليم القديم ولا مثال أساتذته الإنجليز الذى يدين لهم بتقنية دقيقة وحس بالاستقامة والنزاهة. مما يجعل حالته أكثر غرابة أيضاً ويضعه هو نفسه فى موقع "الرجل الجبهة" حاجته اللاعبة إلى تحديد العمل الفنى بمقدرة على الاستبطان الداخلى تجمع بين الإنسانى والتشكيلى. إن مصطفى الأرنؤوطى هو رسام الأساليب المتباينة والأبحاث المتناقضة فى جوهرها نفسه أحيانا.

ومع ذلك فإن هناك "مناخا" لمصطفى الأرنؤوطى كان من الصعب أن ندرك أعماله تحت تلك الخاصية التى ذكرناها لو لم تكن لوحاته التى تعود إلى سنوات (١٩٥٨-١٩٦٠) قد حددت وأكملت تلك الفترة من الأبحاث الدعوية عبر دروب موحشة لحدثة يمكن أن نقول عنها كلاسيكية.

ماذا حدث بالضبط؟ هل أطفأ الرجل أو الشاعر وعى المدرس الدعوى لكى يسمعنا بلا وعى صوت تمرد النغمة الحميمية للذات؟ أو على الأرجح فإن الأستاذ الذى يدرك تماماً الأهمية الإيحائية للشعر قد وجد نفسه مغلول اليدين أمام عمل "مضبوط" جعله يفتقد روح الأشياء؟ أو من ناحية أخرى: هل يمكننا أن نفترض أن الأرنؤوطى حطم أغلاله الأخيرة وواجه الواقع الجديد وفهم أخيراً أن الفراغ يحيا بفقدان الحدود، وأن الذكاء يحيا بفقدان القياس، وأن التصوير يحيا بفضل المادة التى تكتسب طابعاً روحياً؟

يبدو لنا أن هذا هو الحل الأقصى الذى وصل إليه الأرنؤوطى.

ومنذ الآن فإن الخطوط المحددة - حول بؤرة غائمة تتنوع خلالها - اللافتة للنظر حول أزرق أثيرى تعارضه رماديات تضرب إلى الوردى الباهت.

إن الأرنؤوطى هو رجل الأبحاث الهادئة والرسام الذى لا تعوزه الانفعالات ولا الذوق ولا التلوينات البديعة.

إنه أيضاً شاعر. وعلى الرغم من تكوينه المدرسى فإنه يبحث بحثاً قائماً على الفكر عن نسق مهيمن .

فهل يجب أن نضيف أن رمزية الأشكال عنده عبر حلم صاح تعزى إلى حاجة الفنان لفهم كونى للحياة السرية للأشياء؟ وأن لوحة ألوانه فى النهاية وهى لوحة هادئة صاحية تنشد نغمات من مقام صغير؟

نحب أن نوّكد أيضاً أن هذه اللوحات تحمل فى داخلها حساً بالرصانة وبالتأمل وبفهم وديع للحياة. ما من كذب هنا، ما من نغمة زائفة توهن من الأغنية الحميمية للعمل. إن جوا من التوازن العضوى يجعل من اللوحة كيانا مليئاً بالحياة نفسها موحياً بحس بحياة أخرى.

(٥)

أبو خليل لطفى ليس بالتأكد من بين الكائنات التى لا يتاح بإزائها المزايدة. إن عمله يقدم إلينا بكرامة فنان أصيل، وصرامته، وأرستقراطيته. أبحاث أبى



١٧٠- مصطفى الأرنؤوطى
انتصار الإنسان
(متحف محمود سعيد - الإسكندرية)



١٧١- مصطفى الأرنؤوطى
الصناعة الثقيلة
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٧٢- مصطفى الأرنؤوطى خطوط أفقية وخطوط مائلة
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



خطوط الدوامة

١٧٣- أبو خليل لطفي



١٧٤- أبو خليل لطفى تشكيل بالنور والظلمة



١٧٥- أبو خليل لطفى تشكيل بالمساحات الهندسية

خليل لطفى تثير الاهتمام على أكثر من مستوى. فقد عرف على سبيل المثال أن يكسب الأمور قيمة لونية مدهشة، التقاربات عنده بين البنفسجى والأحمر الأصهب المظلل بأصفر صاف والمدفوع به إلى حد نعمة الكريم العادى تتسم برهافة لافتة حقا.

ولكن الأكثر قيمة هنا هو ذلك الحد الأدنى من العجينة المستخدمة التى تكثف تأثيرات ثرية للغاية لتنغيمات اللون. يمكن القول إن العجينة هنا تأخذ وظيفة دنيا توشك أن تكون غير موجودة بالفعل ولكنها منصهرة بالحرارة الداخلية لخط دقيق مرهف يقرب أعمال أبى خليل لطفى من بعض الفريسكات الإندونيسية فى العصر البدائى. وعلى مستوى آخر

فإن ما تعنى به لوحات أبى خليل لطفى هو بطبيعة الحال ما يجنح نحو التكوين. ليس ثم ما هو أكثر جرأة من هذه الخطوط الرئيسية التى يساندها هيكل أفقى دقيق يتحطم منهجيا باستعدادات شبه دائرية تكسب العمل دفعة هوائية وإن ظلت دقيقة محددة.

إن العلامات المجردة من كل تصنع والتى تؤكد قيمتها نزعة روحية داخلية تتوالد فى نسق من الألوان يُدخل المتلقى فى وجود إن لم يكن أسطوريا تماما، فهو على الأقل أكثر سكونا وسلاما، متحرر من القيود الجسمانية ويستحوذ عليه إيقاع تعويذى للخطوط ذات الأصدا، متعدد الأشكال المترابطة ارتباطا حميميا فى تجاوبها العميق.

(ج)
الفنانات



١٧٦- خديجة رياظ العمل فى الحقل - ١٩١٤

يصل بين هذا العمل أو ذاك مما شاهدناه من قبل،
ويقبل الشهادة التي يقدمها إلينا دون أن تصدمنا
لغته غير الراهنة.

ويتأتى عن ذلك أن مزاج كل من هاته الفنانات
والتقاليد التي تتبعها والثقافة التي تميزها نتيجة
لأوضاع متباينة تؤدي إلى أن جماليتهن تناقض

تتسم أعمال الرسامات المصريات بخصيصة
مشتركة. تحت أنظارنا سلسلة من اللوحات تشهد بأن
مبدعاتها لا يقبلن التعبير السهل ولا النقل العفوى، إن
كل من هاته الرسامات لها عالمها، ولكي ننفذ إلى هذا
العالم يجب علينا أن نتخذ شيئاً آخر غير المقاربة
المألوفة للناقد، وهى المقاربة التي تتكون من كشف ما

جوهرها نفسه. ومن ثم فعلينا، بالحماس نفسه، بالتعبير اللاذع لمرجريت نخلة، والنظام والأصالة التي تتسم بها فاسيلا فريد، والحساسية العميقة عند تحية حليم، والمزاج الواقعي عند خديجة رياض. وتكتمل الصورة بأبحاث عفت ناجى وإنجى أفلاطون.

(١)

الرسامة مرجريت نخلة لها لغتها الخاصة. ثمة نزعة روحية لها فرادتها الصادقة الفياضة بالطزاجة. وهى نزعة تأثيرية بطريقتها، أو معبرة، وتكشف جانباً لاذعاً له خصيسته المصرية العميقة. ثم وخذة من المرح والدعابة تخترق العمل هنا أو هناك لكنها مغلفة فى الآن نفسه بحكمة فى الخط ومتانة فى البناء. ومن ثم فإن هاتين الخاصيتين اللتين أشرنا إليهما فى

بداية الدراسة سوف تزدادن تأكيداً إلى درجة أن عمل مرجريت نخلة سوف يستقر على ثنائية مزاجية أخاذة لأنها تعبر عن نفسها بوسائل تشكيلية تتسق مع الموضوع المعالج وبوسائل نفسية يتجلى فيها الجانب الإنسانى.

إذا اعتبرنا نقطة الانطلاق عند مرجريت نخلة هى انطباعتها، فإنها لم تُبق من هذه المدرسة إلا اللمسة المرهفة للفرشاة دون أن تنصاع إلى القيم اللونية للنور. أعطتنا الفنانة سلسلة من اللوحات مثل حديقة لو كسمبورج والميدان الأبيض و"ميدان بيجال" و"التويللى" حيث يغلب الرمادى - الأزرق والأخضر. إنها تكسب اللون انعكاساً حريراً عن طريق النور الملون أو انعكاسات خفيفة. من ناحية



الحمام (يوم السيدات) - ١٩٤٨

١٧٧- مرجريت نخلة

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



ميدان سان چيرمان بباريس - ١٩٥٣

١٧٨- مرجريت نخلة



سوق القرية بالفيوم - ١٩٥٢

١٧٩- مرجريت نخلة



١٨٠- مرجريت نخلة

البورصة فى باريس - ١٩٤٩

فى باريس تحس مرجريت نخلة بأنها فى بيتها وفى موطنها، فهذه الفنانة المصرية الأصيلة، بالخصائص الروحية التى يمتاز بها جنسها، تجذبها باريس العذبة فى شهور الخريف كما لا يجذبها شىء آخر.

عندما تعود مرجريت نخلة إلى مصر أو فى أثناء إقاماتها القصيرة فى فلسطين تعود إلى موقف السخرية، أو تدرج تحت نوع من التعبير الساذجة عارمة الحيوية (وهو موقف ذاتى أساساً لا ينطوى على ذلك الادعاء الذى تلقاه عادة فى نوع من الرسم يقال عنه: إنه رسم نفسى) فى لوحته "حائط المبكى

أخرى تشع من هذه اللوحات الباريسية متعة بالحياة وحس بالسلام، فيها ما لا أدرى مما يجعل المرء سعيداً بين هذه المتنزهات والميادين حيث يلتقى الناس حتى وإن بدا عليهم اللامبالاة فإنه لا يعوزهم فى صميم أنفسهم حس الإنسانية. مرجريت نخلة تحب باريس، وهو يتضح أكثر عندما تتوقف عن ملاحظة الجانب الكاريكتورى فى المشهد الباريسى، بينما تلاحظ ذلك فى لوحات فلسطين أو مصر، لكنها عن طواعية تغلف السخرية التى داخلها بنوع من الفهم المحب، وأحياناً بنوع من الحنين بإزاء الكائنات والأشياء.



١٨١- مرجريت نخلة

شارع في حي مونمارتر - ١٩٦٢



میدان سان جرمان بیاریس - ۱۹۵۲

۱۸۲- مرجیت نخلة



١٨٣- فسيلا فريد «حوار»



«شقيقات»

١٨٤- فسيلا فريد

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

"و" منظر من حديقة حيوان الجيزة" تبحث مرجريت نخلة أيضاً عن تقنية خاصة تضيف على القسمات وعلى اللون قيمة أصيلة. أما لوحة "الريف المصرى" التى لفتت أنظارنا فى جناح مارسان Marsan فى معرض فرنسا - مصر فى سنة ١٩٤٩ فهى لوحة ناجحة وتأكيد لمفهومها التصويرى الجديد.

الواقع أنها تفضل منذ الآن استخدام البعدين، وحيث يترجم المنظور وفقاً للطريقة الجدارية، ومن ثم فقد استطاعت أن ترسم بالأسلوب المسطح على سبيل الضرورة وليس على سبيل الموضوعة. إن استخدام المسطح يتطلب تكتيكياً عند الرسام الحديث الذى يريد إحلال نسق للتوزيع الجدارى على عدة سلاسل محل المنظور التقليدى أو الرسم بالإيهام.

إن لوحتى "الحمام" و"بورصة باريس" من أكثر اللوحات تبياناً لطريقتها الراهنة. تكوين لوحة "الحمام" يستقر على أساس ألا يوجد مركز على حساب الأجزاء الجانبية، بحيث إن استعادة الخطوط تندرج فى وحدة عضوية تسعى إلى الإيحاء بالعمق عن طريق نقطة متلاقية متجهة نحو نفس المركز الذى يعيد توزيع الخطوط فى حركة دائرية ثانية. من ناحية أخرى فإن الرمادى - الأزرق الذى نجده فى مرحلتها الفارسية يتحول نحو رماديات أقل جرعة من الأبيض والأخضر التى تصل إلى أحمرات سوداء تبدو فيها الخطوط بحيوية. والملاحم محددة على نحو عريض ثم منسابة على نحو متدبر. وتتجاوب الأشكال باستعدادات محلية توجد ضوءاً يعبر من العتامة إلى

وضاءة خفيفة. وقد دخل التكوين نفسه لوحة "بورصة باريس"، وإن كان ذلك بحساب أكثر علماً للعضوية فى قسمات مأخوذة خطفاً وحية وفى حركة أجزاء العمل التى تتناغم من الفراغات والعموديات. وهنا برهنت مرجريت نخلة على حس داخلى بالتشكيل، حتى إن كانت طريقة معالجة الشخص واللباس تميل نحو الكاريكاتير.

يبدو لنا أن مرجريت نخلة قد وجدت طريقها جزئياً فى المدرسة التعبيرية. ولكن إذا كانت مقاربة الطبيعة عائناً للحرية فى أعمالها التى تعود إلى عام ١٩٣٥ فإن ما كسبته نتيجة ذلك من الأهمية بحيث لا يمكن أن نغفله، وخاصة بإزاء طزاجة التلوين التى وصلت إليها، ومن ناحية أخرى فإن طريقتها الأخيرة مهما كانت قوتها وعراقه وحيوية شخصيتها لا تنسبنا تماماً الرسامة المزهفة الرقيقة التى رسمت "ميدان سان جيرمان دى پرى" و"الغسق فى ساحة بيجال".

(٢)

تتسم لوحات فاسيلا فريد بالرهافة، وبالدق السليم، وبصناعة وثقة.

ما من شىء زائف أو صارم يثقل لوحاتها. إنها دائماً تتناول موضوعها بتواضع ساحر وفهم فعال؛ لأن "الموضوع" مهم جداً عند هذه الفنانة التى تحيا فى دروب موحشة لحداثة حكيمة. يصل إليها سرف "الحوشيين" عبر منشور تغلب عليه الحكمة والرصانة وغضبات الحلم وشطح الخيال. تتخلى عن مكانتها



«حديث» - ١٩٨٧

١٨٥- فسيلا فريد

(مجموعة مركز القاهرة الدولي للمؤتمرات)

لكى تحيا بشكل مألوف وعادى على مائدة بسطاء
الناس- ثم حياء من معدنٍ طيب يصون فاسيلا فريد
من الصدمات العارمة للعناصر غير المألوفة فى
الموضوعة حسب قومها. إنها تبقى على سذاجة الأضواء
الأولية للسحر التشكىلى دون مساس.

هل معنى ذلك أن رؤياها كفنانة تفتقر إلى
الانطلاق؟ لو قلنا ذلك لأنكرنا صدق الفنانة وحبها

المتدبر المعتدل الموزع بذكاء على العناصر التى تكون
الطبيعة الثانية للوحة، "كنا نتمنى أن تكون أكثر
حرية". وجه إليها هذا اللوم السليم عن إنتاجها
السابق عام ١٩٥٣، وهو التاريخ الذى عرضت فيه
فاسيلا فريد مجموعة مهمة من اللوحات فى جاليرى
الغليون الفنى (من بينها على الأخص لوحة عادية،
وهى لوحة متينة البناء يبدو أنها عمل جدير بأن



"ذات الرداء الأحمر"

١٨٦- فاسيلا فريد



١٨٧- فسيلا فريد وجه فتاة - ١٩٤٨
(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)



١٨٨- فسيلا فريد «جالسة»
(متحف محمود سعيد - الإسكندرية)

يعرض في متحف خارج الزمن، على حد تعبير Etienne Meriel ، وذلك بجمالها المجسم ومادتها الحبيسة وتوزيع أضوائها توزيعاً سليماً على طوايا وانطلاقات اللحم، ومن هنا فإن الشجن الخفيف الذي يشهد على حياة صعبة تعدله فلسفة جريئة ومحبة في الوقت نفسه بإزاء الحياة، ودن أن تلوذ بالصمت اليقظ عند فنان مثل شيرون Chiron فإن فاسيلا فريد تخترق اللغز وتناجي الحياة وتكسر أغلالها المدرسية الأخيرة دون صخب، ولكن بإصرار مؤلم. إن هذا العمل الداخلى قد أظهر كل نبالة روحها. إنها واثقة بالحياة، وبذلك استطاعت أن تصل إلى حياة جديدة. ولكي نعبر عن كل أصالة "المعجزة" فإن المرء يعتوره القلق الصراح بإزاء عظمة المبادرة السرية التي تزجى بها الثناء للشاعرية والصدق فى أقل القسمات التي تبقى روحها عليها.

فاسيلا فريد تتحرر من "المدرسة" إلى أى مدى؟ ووفقاً لأى معيار جديد؟ حالتها ليست بالغريبة، بل كان من الطبيعى أن تتخذ هذا المسار. والواقع أنها بعد دراسة أكاديمية شديدة الصرامة استطاعت فاسيلا فريد، وهى دائماً صادقة بإزاء نفسها، أن تأخذ الوقت الضروى لى تقوم بإزاء لوحاتها بالتحويل الضرورى لمزاج يسعى إلى مثل أعلى للأصالة. إن طرق الندم عند بعض الفنانين أوضح منها عند البعض الآخر، لكن ذلك ليس أبعد عن الصدق من كل محاولة تنهض بها روح مخلص؛ إذ

تتخذ وزناً أكبر وتؤتى نتائج أكثر فعالية فى اتجاه مستطيل حتى لو كان بعيداً، لكن النقد الأكثر حصافة قد أدرك مبكراً جداً قيمة رسالة فاسيلا فريد. إن رسمها النابض بالحياة، اليقظ، الناجز، المتدبر يشهد على الحقيقة العميقة لموضوعها. تنويعات الألوان وحساب الأنغام حساباً دقيقاً وتأكيد الألوان الحمراء المثيرة للإعجاب التى تتجاوب مع ألوان خضراء مكمله، كل هذه الخصائص مضافة إلى التوازن التشكلى تنبثق من تكوين وثيق يؤكد غنائية أعمالها فى مرحلتها الراهنة.

تبقى نقطة يصعب أن تتبلور فى هذا التحول نفسه: هل كان على الجانب الذهنى أن ينبثق مع الرؤيا الجديدة وفقاً للعملية القديمة فى أجزاء لوحاتها أم كان يجب أن توجد فى هذه الأعمال عضوية أكبر أو فلنقلها بوضوح، جموح أكبر؟ تتتابع محاولاتها واحدة بعد الأخرى منذ "مناظر من طرة الجبل" إلى اللوحات البحرية من رأس البر، وعبر هذه اللوحات اختطت حرية الفنانة طريقها. ثمة درجة من التجريد فى القسمات وعضوية فى الأحمرات والبنفسجيات التى تتجاوب مع بنيات زاهية أو مع انبثاقات للأصفر (تخففها غالباً بلمسات من الأبيض أو الرمادى). إن التكوين العريض بأصدائه المتعددة يصل بين فاسيلا فريد وبين أعمال التعبيريين الفرنسيين.

لكن نؤكد موقفنا من أعمالها فى المرحلة الأخيرة.



المرأة والمصباح - ١٩٦١

١٨٩- تحية حليم

(متحف الفن المصرى الحديث - القاهرة)

علينا أن نعبر عن احترامنا لموهبة تسعى لأن تكون متساوقة مع احتياجها الذى - على الحقيقة - لا تنازل فيه. ومن هنا يسوغ لنا أن نرى محاولات جديدة لها؛ حيث تتناغم الفانتازيا الشاعرية مع الأصداى القوية لتشكيل يقظ على الدوام.

ترسم عفت ناجى منذ أكثر من عشرين عاماً. لقد تأثرت بأخيها الفنان محمد ناجى ثم بالفنان أندريه لوت Andre Lhote ، ولكنها تحررت منهما أخيراً، وتظهر أعمالها الأخيرة توازناً أكبر فى التكوين. وتلك نقطة مهمة ولكن ذلك ليس هو الجوهرى فيما يتعلق بعفت ناجى، نعتقد أن نقطة الانطلاق فى طريقتها الجديدة هى رغبة فى التفرد أكثر منها تملكاً حقيقياً لعملها. إنها مخلصه بالتأكيد، ولكن إخلاصها لم يتبلور بعد؛ فما زالت على عتباتها، مشكلة ضخمة عليها أن تحلها: أن تدخل فى العالم التشكيلى حس السحرى كما تعرفه الشعوب البدائية، ولكن مثل هذا المسعى يتطلب قبل كل شىء إيماناً من صاحبه لذلك السحر.

فهل هذه حالة عفت ناجى؟

يتأتى عن ذلك أن تصويرها بالضرورة يميل إلى الزخرفى، ومن ثم لا ينجح إلا فى الأعمال التى تطمح إلى أن تكون مريحة (مشهد فى القرنه وبشيون استرال). لا نعتقد أيضاً أن التجديدات التقنية عند عفت ناجى تصدر عن روح اللوحة التى ترسم عادة على الحامل. إن ألوانها الزاعقة وحتى إن كانت غالبية

متناغمة تفتقد إلى الحرارة التشكيلية.

ملخص القول: المرحلة الحالية لعفت ناجى هى مرحلة الدراسة والإسكتش. لعلها تألفت مع عالم السحر، وتستطيع أن توحى إلينا بشاعريته، ولكن أى قدر من الشغل؟!

(٤)

إن ما نحسه بإزاء لوحات تحية حليم هو عاطفة مكبوتة على نحو لذيذ، لكنها قابلة لأن يحسها الجميع نتيجة صدق التعبير وبساطته. هناك فى أعمالها ما لا أدرى مما يجذبك، وأحياناً يستولى عليك . فهل هى حميمية العاطفة، أم الشعر الكامن فى المشاهد الطبيعية، أم تلك الأنفاس التى تحرك جماهيرها المتعطشة إلى الإخاء؟! أم أن روحها الحساسة التى تشف عنها بكل تلك الرهافة؟ إن كل عمل من أعمال تحية حليم يهز مشاعرنا؛ لأنها هى نفسها تحس بعمق، ولأنه يحمل شيئاً ما من صاحبه.

بدأت تحية حليم فى محترف الفنان جوزيف طرابلس. علّمها طرابلس تقنية لا تخلو من اتباع التقاليد، ولكنها مع ذلك تقنية فيها رصانة. وفى عام ١٩٤١ كذلك كان ترددها على محترف الفنان حامد عبد الله قد حررها من الوصفات المدرسية، وهناك اشتغلت بحرية أكبر على أساس من التجربة التى حازت عليها عند أول أساتذتها، بحيث إن حامد عبد الله لم يكن عليه إلا أن يوجه ويرشد مسار شخصيتها التى انعكست فى تفصيلات تقنية.

ترجع أول أعمالها المثيرة للاهتمام إلى عام ١٩٤٣. فحتى ذلك الحين كانت لوحاتها التي تتسم بتوافقات الألوان فيها شىء من التباعد وتفتقد الاستقرار. منذ ذلك الحين كانت الفنانة تقلل من حدة عجينتها اللونية، وتقرب ما بين الألوان وتصهرها بعضها مع بعض؛ بحيث إن خطوط التكوين عندها تصبح أقل ظهوراً. كانت تلك أكثر من مرحلة انتقالية، إلى درجة أن عدة نقاد - وقد أدهشم هذا التطور المراهف - كانوا أعجز من أن يتابعوا تحية حليم في مرحلتها الجديدة التي نسميها "مرحلة الجماهير" نشير في هذا الصدد إلى

لوحتين ترجعان إلى عام ١٩٤٤ "الخروج من الجامع" و"القرية".

اللوحة الأولى تستأثر بالاهتمام نتيجة لاستخدام المستوى الأول المائل استخداماً موفقاً مما يجعل الاستقرار على وحدة التكوين الذي يمكن أن يختل لولا هذه العلاقة، أما لوحة "القوية" فهي تصدر عن مفهوم أكثر نضجاً. العجينة اللونية هنا مدعوكة، أما التنغيمات اللونية التي تقارب العاطفة بينها فهي تتوافق عن طريق سُلّم من الألوان يضرب إلى



١٩٠- تحية حليم

النيل - ١٩٨٤

الاحمرار على حين أن اللمسة الأقوى تمتزج باللمسات الأخرى؛ مما يتأتى عنه أن هذا التأثير العصبى يوجد حرارة فى ذبذبة الألوان.

لوحة "الأقصر" (مجموعة مدام فياد Viellard باريس ١٩٤٦)، وتتبدى فيها حركة أكثر حرية وتحل مشكلة الفراغ عن طريق التضادات المرهفة بلمسة حقيقية ومليئة بالحياة ، بينما نجد أن لوحة "المظاهرة" (١٩٤٩) توحى إلينا فيها تحية حلیم بإحساس هذا الحشد المتدفق من الرجال ضد النظام الاجتماعى، وتثير اهتمامنا باستخدام الأبيضات المنصهرة فى الرماديات الصافية. هنا نجد أن الحركة عن طريق المقاومة بين المواقف تتجاوز الديناميكية الناجمة عن وسائل تشكيلية بحتة.

سرعان ما كان على تقنية تحية حلیم أن تمر بتطور خطير إثر تماسها مع رسامى مدرسة باريس (١٩٤٩-١٩٥١) كانت تترد على أكاديمية جوليان -Jullien، وفى تلك الفترة أنتجت الفنانة عدد ٥ لوحات بالألوان المائية تتسم بوجود حركة هوائية تقتنص تدريبات راقصى الباليه فى ابتعاث نضر لحركاتهم وفى الامتلاء التشكىلى لأوضاعهن، هذه اللوحات المائية تعيد خلق وهم لحظة تتجلى فيها البهجة والابداع فى حركات الأجسام. ترسم تحية حلیم قسمات فتى يانع أو راقصة بالية ساحرة بوضع لمسات ليس من الممكن أن نزيد عليها شيئاً أو ننتقص منها شيئاً.

ومن ناحية أخرى، فإن لوحاتها التى نفذتها فى فرنسا ليس فيها شىء من تلك الألوان التقليدية التى عودنا عليها "الفنانون الرحالة"، إن خيراً وإن شراً، من قبيل أوترلو وفلامنيك Utrillo et Vlaminck. ترسم تحية حلیم لوحات "ميدان ترتر" -Laplace du tertre أو "شارع دى كولومب" La Duecolombe أو "سان جيرمان أنلاى" تماماً كما رأتها دون أن تدخل فى رؤياها إلا ما استأثر باهتمامها حقيقة، بحيث إن ألوانها التى يغلب عليها الرماديات والأحمرات لها فى انعكاساتها حياة داخلية تكسب المزيد عندما يوضع عليها طلاء لامع. أما المادة نفسها وهى أقل كثافة وأقل وثاقة من إنتاجها المصرى فنلاحظ فيها نوراً فيه وضاءات توضع بالتضاد مع بعضها بعضاً بمقدرة وبراعة من نحو "باب ديب" Port de Diepp.

بمجرد أن عادت تحية حلیم إلى القاهرة استأنفت رسم موضوعاتها؛ حيث تحتشد الجماهير إذ أدخلت عليها مناخاً للثورة وعدم الانصياع مثل لوحة "المظاهرة" التى ذكرناها من قبل . وهى فضلاً عن ذلك تظن أن الدراما الاجتماعية تتأتى عن الموقف اللا أخلاقى للرؤساء أكثر مما تتأتى عن البطالة، ولكن هنا يمكن أن نلاحظ أيضاً أنها ترسم هذه الموهبة، موهبة التعاطف والولاء مع كل الذين يعانون. إننا هنا قبل كل شىء بازاء قلب امرأة يتكلم إليك و لا يعوزه أن يغويك بإنسانية. لوحة "حريق القاهرة" (١٩٥١) تؤذن ببداية هذه المرحلة؛ حيث تستخدم تحية حلیم أساساً ألواناً قاتمة، عجينة غريبة من البنى الذائب



١٩١- تحية حليم ميناء ديب بفرنسا - ١٩٥٢

من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٥٧ تسعى الفنانة إلى أن تختزل إلى الحد الأدنى تأثيرات عجنتها اللونية، تقبل الألوان كلها إلى وضاعة كابية قليلا وإلى جرافيكية مبسطة إلى أكثر مما ينبغي. يحدث عندها تطور ضخم إلى درجة أن المرء يدهش أمام هذا الإنجاز. لقد حدث تغيير. تحية حليم أعادت اكتشاف اللون.

علينا أن نفهم معنى كلمة اللون هنا؛ فهو ليس تلك المسطحات العريضة ذات النغمة اللونية المتجانسة أو الرتيبة، ولكن أن ندرك علاقة الألوان الأولية التي تخلق ظلالاً تكميلية، وبذلك "تحمّر" البنيات وتغنى أهزوجة

في الأحمر الناري الذي يتجاور مع أزرق أسود. لوحة "الرمادي" التي رسمتها في العام التالي تلفت الأنظار بما فيها من صحو مسرف في ألوانها البنية. تقدم إلينا تحية حليم مناخاً أكثر إثارة للشجن والمضض للناس في أسمالٍ بالية بلا مورد وفي قبضة العجز وفي أكثر درك من البؤس سواداً.

ولنذكر هنا لوحات "عروسة المولد"؛ حيث نجد تقنية الدعك والحك الموفقة، ولوحة "الأمومة" بنغماتها المتواضعة والمؤلمة معاً.

ومنذ ذلك الحين فإن المتطلبات التشكيلية عند تحية حليم تتأكد على نحو أكثر وضوحاً.

الأزرق وتعيد حياة إلى الأبيض، فضلاً عن أن التكوين يكتب عندها مزيداً من المتانة. لعل ذلك لا يتأتى مباشرة عن تطور ذهنى؛ لأن تحية حليم تقف على القطب من ذلك، بل هى قوة المعالجة وتأكيد الأحجام، مما يعطى لتكويناتها الأخيرة توازناً يحترم المتطلبات الإستاتيكية للخطاطة الأولية ويحطم كل إمكانية للرتابة أو الاستنساخ من باب أولى.

ممّ يتكون إسهام تحية حليم؟ إن الفنانة لا تبقى من الفن الحديث إلا على حرية تقنية من معدن أصيل يثرى رومانسية خفيفة فى رؤياها الفنية، وبذلك فقد اختطت طريقاً جديداً فى التصوير المصرى مما يكسبها مكانة فذة بل هى مكانة شخصية تماماً.

(٥)

إن لوحات إنجي أفلاطون لا يمكن إلا أن تثير الاهتمام بأوضاعها التصويرية، ذلك أن الفنانة لا تملك وسائل محدودة، ومع ذلك تصل إلى أن تبث الحيوية فى رؤياها. يمكن بالتأكيد أن نأخذ عليها معالجتها الجافة أحياناً التى تميل إلى التصوير بالتمثيل والتأثيرات اللزجة للألوان حيث لا نجد تضادات، ومع ذلك فإننا لا نلاحظ فى لوحاتها قسط من السهولة أو السعى إلى إدخال السرور على قلوب المتلقين. إنها من خلال ثبات وإصرار لا ينال منه شىء ترسم؛ إذ تؤسس عملها على حسٍ كامن بالتكوين، ولذلك فلنا الحق أن نرى أعمالها ذات قيمة.

ومن هنا فإنها تُعنى بتكوين لوحاتها تكويناً رحيماً جاداً لا تستخدم فيه إلا العناصر التصويرية.

وبهذا الشكل فإنها تؤكد لغة تسعى إلى أن تكون إنسانية وتشكيلية معاً، ومن هذا المنطلق تحررت طريققتها الراهنة تماماً على وجه التقريب من سريالية بداياتها التى كانت تتسم بالجرأة فى تجردها عن الحشو والتزيد، ولكن ما أشد أدبيتها!

فتح الطريق أمام إنجي أفلاطون كل من مارجو فييون وبورشارد سميكة ومن هنا عُنيت عناية استثنائية بالتكوين القائم على المعرفة، واستلهمت منهما نموذج الفنان الذى هو بنفس المقدار شاعر.

تحررت إنجي أفلاطون فى هذه اللحظة من تلك التأثيرات، ولم تعد تعتمد إلا على مواردها الخاصة، ومن ثم تكتسب ألوانها أكثر فأكثر، ونجد أن خطها تحت مظهر عدم الدقة الذى يؤخذ عن طواعية يُخفى حركة تعبيرية ذات منعطفات حاسمة.

لوحة "القطن" تثير اهتمامنا بتأثيرات ألوانها التى تخلق الشكل، وهو اختيار موفق بين الأخضرات التى تتجاوب مع الأبيض؛ إذ تمر بسلّم من الورديات التى تضرب إلى لون الكريمة. تُعد لوحة "البدو" من أكثر لوحاتها توفيقاً؛ ذلك أن الضوء الكابى الذى يوجد فى كثير من لوحاتها يصبح هنا أكثر شفافية، أما الاستخدام الجائر للأصفرات فتحل محله ظلال من الأزرق الذى يمر من الناصع الزاهى إلى البنفسجى، ومن الأبيضات التى تزيد من قيمتها



١٩٢- تحية حليم اسكتش دراسة باكاديمية جوليان بباريس - ١٩٥٠



الشيخ إبراهيم الكتبي - ١٩٥٧

١٩٣- تحية حليم



الفرحة بالختان - ١٩٨٩

١٩٤- تحية حليم



جمع برتقال - ۱۹۷۳

۱۹۵- انچی أفلاطون



تجريد - ١٩٥٨

١٩٦ - خديجة رياظ



تجريد - ١٩٥٧

١٩٧ - خديجة رياظ

الرماديات الوردية، بل يبدو لنا أن التكوين نفسه يصبح أكثر صحواً وأكثر تدبراً. إن فنانة الريف والكادحين تصبح منذ الآن أملاً جاداً في التصوير المصرى.

نورا خياط بلانت Dora Khayat Plant: رسامة موهوبة تأتي لنا بسلم كامل جديد من الألوان (خاصة باستخدام الوردية الباهتة والأزرق والبنّيات)، وتصل أحياناً إلى اكتشافات حقيقية لا يمكن أن نفسرها إلا بأنها نتيجة صدمة أو نتيجة تقارب موفق بين ألوان قوية الجرعات، ليست غنائيتها أقل مثاراً للدهشة من فجائيتها.

(٧)

خديجة رياظ: مارست الرسم متأخراً، وهى فنانة تملك مزاجاً تلوينياً عارماً، كانت خديجة فى مرحلة أولى تسعى إلى اكتشاف الآثار المتعددة لعجائن الألوان وخامة التصوير. كانت تحس حاجة إلى عجينة لونية مدروسة، وإلى استخدام مسطحات تعلوها طبقات من تنغيمات خفية تعكس ضوءاً داخلياً ينتمى إلى المجال التشكيلي وإلى الشعر. كانت تلك - إذا صح القول - هى الشروط الوحيدة التى تعطيها الحق

فى إنجاز تعبيرها. كانت خديجة رياظ تسعى إلى اكتشاف الطريق العريض، الطريق الملكى. ونستطيع أن ندرك أن هذه الفنانة قد مرت بمرحلة كاملة من التساؤلات؛ فإذا كانت وسائلها قد ظلت محددة، وأنها كانت غالباً ما تشفى على الرسم الزخرفى؛ فما لا يقل عن ذلك صحة أنها بفضل إصرارها ودأبها على العمل قد وصلت إلى لغة أكثر فأكثر إلحاحاً، لغة شكلية باختصار.

ومع ذلك فإن أكثر الصرخات إيلاماً وأكثر نزعات المضض تهوراً تندرج منذ الآن تحت المستوى الأول لموقف هذه الفنانة.

وفى مرحلة ثانية أخضعت الفنانة، بقصد وتدبر، الثوابت المحمومة لمزاجها لى تحقق استبطاناً أكمل للذات من خلال اقتصاد الوسائل التشكيلية. تبلورت عجينتها اللونية إلى حد اللعب بنغمتين أو ثلاث، وباستخدام التنويعات ذات التناقضات الحادة. وبذلك استطاعت الفنانة أن تترجم تأثيرات مدفوعاً بها حتى مقدرتها القصوى على الدلالة الملحة.

ولكن خديجة رياظ مازالت بعيدة أن نقول عما يمكن أن يعد به مزاجها من قوة وطاقاة شعرية.

(د)
الجيل الشاب



حارة بالقاهرة - ١٩٥٥

١٩٨ - حسن سليمان

إن الرسامين الشبان الحاليين لا يقدمون لنا الجرأة ولا التعبير الأصيل للسابقين عليهم . تلك ظاهرة "يسهل تفسيرها . يقول هنرى بير Henri Peyre إن كل جيل غنى بالمواهب يتبعه جيل يتكون أساساً من أعمال تسعى إلى أن تتماهى مع الإنتاج الذى سبقها . ومع ذلك فإن بعض الفنانين يثيرون الاهتمام هم: فريد كامل، إبراهيم شهده، حسن سليمان، أحمد مرسى^(١)

(١)

فريد كامل لا ينبغي أن نخلط بينه وبين فؤاد كامل . وينتمى فريد كامل إلى المدرسة المصرية الحميمة . وقد تأثر بأعضاء جماعة الفن المعاصر، وتردد سنوات طوال على عبد الهادى الجزار وإبراهيم مسعود وحامد ندا وكمال يوسف . وإذا كان أصغر منهم فقد أظهرت أعماله جرأة أكبر وعمقا أقل فى تعبيرات الوجوه عنده . ومع ذلك فقد كان جريئاً فقد بذل كل حمياه وجموحه فى تكوين قوىٍ للغاية له خطوط تكاد تكون جارحة جارحة .

عمل فريد كامل خلال فترة معينة بأسلوب خاص به جداً: ثم ضوءٌ مقبرى يظهر أشكالا معذبة مرة وخشنة . وبحب مشبوب للخامة كان يرسم قامات غريبة لأبطاله بألوان بنفسجية وفوشية كما لو كانت

فى الحلم، أو أحياناً بأخضر رمادى مقتحم . تلك كانت الفترة التى اكتشفه فيها محمد صديق وقدمه النقد تقديماً أزجى إليه قلائد الثناء فى الأوساط الفنية المعترف بها . بل وصل الأمر إلى حد استنساخ الأخضرات البرونزية المدهشة لهذا الفنان الشاب .

وبعد ذلك كان من المفترض أن فريد كامل وصل إلى مكانة ممتازة من بين الفنانين . لم تكن الموهبة هى التى تعوزه . ولكن عدم الفهم من ناحية الجمهور تفجر بشكل مدهش ضده . قيل إنه عدوانى أكثر مما ينبغي، واتُّهم بأنه لا يعرف التصوير، وقيل إن أعماله كئيبة "قاتمة (فى الفترة التى كانت فيها ألوانه تغنى أكثر من أى وقت) لم يتخلَّ فريد كامل عن الرسم من جرأء القليل .

(٢)

إبراهيم شهده عاش منذ عام ١٩٥٥ فى فرنسا . إنه رسام شاب طموح، أحس أنه منتزع الجذور عن وسطه الخاص منذ وقت مبكر جداً . كانت روحه تنشد أغنية السحر الجلى للطبيعة، ولكن حساسيته لم تكن فيها إلا الأسود والبني والرمادى القاتم .

إبراهيم شهده أستاذ شاب من أساتذة حساسية الظلال الموحية، وقد استطاع أن ينوع الخطوط الأولية للتكوين، وأن يبت فيها حياة أصيلة .

(١) اقتصرنا فى دراستنا عن الفنانين الشبان على من تأكد وجودهم قبل عام ١٩٥٦ .



١٩٩٩- فريد كامل

١٩٥٥ - تكوين



٢٠٠٠- إبراهيم شهدة

١٩٥٤ - بورتريه لوالدة الفنان

ثم إن اللون هو الذى فتنه بتنغميماته العارمة
الوحشية الصاخبة والشجية. إن الألوان الأراجوانية
تقترن بجذوع الشجر، والألوان الحمراء القاتمة
تُكسب الأكواخ القديمة شخصية، أما التلال فتستحوذ
على كل البنيّات. تنبثق إضاءات صافية للأمل فى
الألوان الصفراء .

(٣)

حسن سليمان رسام حميمى، وقد فهم جيداً درس
أستاذه بيبي مارتان. ألهمه فان جوخ بحس انفعالى

للحياة، بينما أكسبه رسامو الواقع الجديد الإيطاليون
أو الفرنسيون " ذوقاً لبناء واقعى وحباً لعجينة الألوان.
لكن ذلك كله لا يصنع رساماً. حسن سليمان مدين
بشعبيته إلى ما يمكن أن أسميه حساً داخلياً يحويه
دائماً نحو إدراك خفى لعالمه الداخلى. وبمجرد أن
يمسك بفرشاته يسعى إلى أن يقول كل ما يحس
بأكثر الطرق مباشرة حتى لو أضرار ذلك بالمعايير
التشكيلية. ومن هنا جاء ذلك الجانب الصاخب أحياناً
فى لوحاته، لكنه آخر من يصحح نفسه.



الليمون - ١٩٦٣

٢٠١ - حسن سليمان

هل يعنى ذلك أنه لا يعرف الرسم؟ أى إنه لا يعرف كيف يكون لوحاته؟ أبداً. ولكنه يرفض كل صلابه وتحجر وقصر لكى يقتنص ما هو جوهري فى عمل. ثم إنه على أساس قدر كبير من المعرفة يقصر كل تأثيراته على القدر الأدنى من الحدة الخارجية لكى يؤكد كل غنى الحدود التى سعى إلى اكتشافها، سواء فى مجال اللون أو فى مجال التكوين.

يمكن للبعض أن يتحدثوا عن التبسيط الأولى عنده. وهو خطأ. ذلك أن أكثر الخطوط بساطة عندما يأتى فى موقعه ويخفر حساً متيناً بالبناء. تبرهن على ذلك بما فيه الكفاية لوحته "طبيعة صامته" و"وحدة" فالأخراج ممتاز فى هاتين اللوحتين. ذلك أن الفراغات مع أنها محددة بخطوط متينة لا تعوزها الحياة كما لا يعوزها ما يسميه بريتون بـ "الامتداد". أما اللون فهو مرهف بحيث يتيح لنا الانخراط بين خضوت الاضاءة وبين التيمة الزخرفية حتى لو كانت مبسطة.

هل يقف حسن سليمان على القطب النقيض من الذهنية؟ ذلك ممكن.

(٤)

أحمد مرسى من الإسكندرية، قد علم نفسه بنفسه، ومارس الرسم نتيجة لتردده على الأوساط الفنية والأدبية. فى بداياته كان تأثره بعبد الهادى الجزار وحامد ندا تأثراً قوياً. ولكنه فى النهاية وجد طريقه فى تخطيطه نابغة من المدرسة التعبيرية الألمانية. إن الرغبة فى الإيحاء الشاعرى عنده ومحاولاته لرسم فن نفسى قد أكسبته إمكانية اكتشاف طابعه الخاص.

لا يمنع ذلك من أن تقنية ضعيفة. وأيا كان إنتاجه الراهن فإنه يفسح السبيل أمام وعود بتحقيق جهود نبيلة فى المستقبل.



منظر من بوزيتانو بإيطاليا - ١٩٥٨

٢٠٢- أونيج أفيدسيان

الفصل السادس

الفنانون الأرمن



منظر طبیعی بمنزل

۲۰۳- ج. بوزانت

لا يمكن، في تاريخ التصوير المصرى المعاصر، أن نغفل إسهام الفنانين الأرمن، وبينما كان الفنانون الشبان عندنا يواصلون أبحاثهم فى مجال التعبيرية، كان الفنانون الأرمن يحاولون الاحتفاظ بتقاليدهم، وقد نجح كل منهم فى ذلك إلى حد يقل أو يكثر وفقاً للطابع الخاص لفنه. ومن ثم فإن بعضاً منهم ينتمون بصلات تشيكلية ما إلى أساتذة الأيقونات والمزخرف الأرمنلى القدامى. ولكن ما يربط بينهم هو هذا الحس بالقلق الذى نجده فى أعمالهم.

جارابديان Garabedian أظهر ذلك فى أبحاثه المحمومة على الطرق التى أرساها سيزان، أما أفيدسيان Avedisian فسوف يجد هذا القلق فى معمار تكويناته الوثيقة وفى نوع من البدائية الحديثة. بينما نجد أن طوباليان Topalian يخضع الخط إلى نظام يصل به إلى حد قسوة ذات دلالة قوية. أما زوريان Zorian فيدعونا إلى تأمل لحظاته الغنائية الموفقة. ويقترح علينا بوزانت Pusant - وهو أكثر عدوانية - رسالة إنسانية ليست أقل توتراً واحتداماً فى تنغيماته الحادة.

أما فيما يتعلق بالتقنية، كما لاحظ ذلك إيريك دى نمس Eric de Nemes فمن السهل أن نتبين خصائص مشتركة: الخطوط المحيطة بموضوعة برصانة، ثم

توافقات بين التلوينات المتباعدة والمتنوعة تنوعاً قوياً (باستثناء طوبليان وأفيدسيان) على حين تتقارب المستويات فى اللوحة من خلال مسطحات عريضة تقوم بدور البعد الثالث.

على أن ما تثيره أعمالهم من اهتمام يذهب إلى شوط أبعد: ذلك أن من هؤلاء الفنانين، مثل زوريان وبوزانت وطوباليان، من يكونون جزءاً لا يتجزأ من حركة التصوير المصرى. ونحن نتعرف بشكل محدد ونهائى على رسالتهم سواء فى الطابع المحلى لأعمالهم، أو بسبب التأثير الذى أوقعوه بفنانينا الشبان. ولنفس السبب - مع أن دراستنا تقتصر على الرسامين فقط - كان علينا أن نذكر صاروخان الذى وجد له عدة مقلدين مصريين من رسامى الكاريكاتير.

وأخيراً فنتمنى أن تولد قريباً مدرسة أرمنية أكثر تجانساً. ومن المقنع هنا الإشارة إلى رسامى أرمنيا السوفيتية مثل ساريان Sarian وكودجويان Kodjoian.

(١)

جاراباديان هو من بين الرسامين الأجانب الذى أفاد من درس سيزان أكثر إفادة. يعانى عمله من تطبيق مَرَضٍ قليل فى أبحاثه، على أن إجراءاته التقنية تبرهن على نوايا بحاث ذكى ودعوب. إن كل

لوحة من لوحات جاراباديان هي درس قبل أى شىء آخر: يمكن أن نقبل أو نرفض هذا الدرس ، لكننا لا يمكن على أية حال أن ننكر عليه خصائص الجدية والضمير.

على أننا قبل أن ندرس عمله دراسة خاصة علينا أن نبرز الطابع الذكى الذى يسودها، فإذا كانت إحدى لوحات جاراباديان تبين تأثير سيزان. فلنلاحظ أن هذا التأثير لم يكن إلا مجرد بداية فى أبحاثه، وأن الفنان أبعد ما يكون عن الخضوع للقوانين الأساسية لتعاليم سيزان، فإن جرابديان قد أفاد من هذه التعاليم لكى يكتشف، فى مواجهة صعوبة معينة، إجراءً تقنياً خاصاً به وحده. ذلك يفسر كيف أن الفنان استطاع إذ يغير طريقته، أن يصل إلى نوع من التجريد يبدو أن له علاقة بمرحلته السيزانية.

ومن ثم نستطيع أن نؤكد المشكلتين الرئيسيتين اللتين تسودان عمله فى خطوطهما العريضة: مشكلة الضوء ومشكلة التكوين. ومع ذلك فى كل هذه المراحل فإن روحاً جديدة تُكسب اختيار تنغيمات اللون نغمة من الانقطاع الواضح.

لوحة "المرأة ذات الرداء الأحمر" عمل يرجع إلى المرحلة الأولى التى تمتد حتى نحو عام ١٩٤٤ ونعتبرها أكثر لوحاته توفيقاً وأقدرها على تصوير أبحاث الفنان فى الضوء. للوهلة الأولى يبدو أن الألوان مفرقة فى سلم من أنصاف اللون، لأن الضوء الذى تتبدى له أصداء نابعة من سلسلة اللمسات ذات

الظلال ، يصوغ الشكل باعتباره سنداً ملوناً وليس نحتياً. أما من حيث الخلفية (وهى ملاحظة تصبح عامة على مرحلته الأولى) فهى مشكلة من سلسلة من المستويات المضيئة ضائعة فى لعبة التأثيرات - صادرة فقط عن اللون - وهنا يبدو أن درس سيزان حاسم. إن جاراباديان يُكسب العناصر الزخرفية المتولدة عن تصادم لونين دلالة صوفية تساعد على الإيحاء بمناخ المراوغة.

إن الجانب الشعري الذى يتأتى غالباً عن المستويات الخلفية للوحات يكمل التطور التشكيلي للمستويات الأولية إذا صح القول. ذلك أنه إذا أفسدت الخلفية - وكثيراً من المحاولات تشهد على ذلك - فإن العمل لا يؤثر فينا بغنائية ألوانه.

فى طريقته الأخيرة القريبة من المدرسة التجريدية يفيد جاراباديان أكثر من نظرية الخطوط المحيطة التى نادى بها أندريه لوت، ومن "الانتقالات التى تتطلبها الصياغة السيزانية، على أن ذلك يقل شيئاً فشيئاً. إن الأمر على العكس من ذلك فى الإبقاء، بشكل مفتعل، على الانتقالات التى تقوم بدور البعد الثالث لتعطى عمقاً معيناً لكل توزيع للمستويات، أو بعبارة أخرى فإن العمق لا يتطور ولكنه يقدم نفسه باعتباره البعد الثالث. ومن هنا يأتى ذلك الإجراء المألوف فى اختيار الألوان الخام (لا يمكن هنا أن نتحدث عن تنغيمات) وعلى الأخضر الأحمرات القانية والأصفراء، وعلى الأخضر الفيرونيزي.



٢٠٤- جرابديان فلاح صعيدى - ١٩٣٢



٢٠٥- جرابديان المرأة على خلفية حمراء - ١٩٤٠



٢٠٦- جرابديان صعيدى معمم - ١٩٤٦

التي يتطلبها سيزان باعتبارها معطى جوهرياً في الاختيار البنيوي للوحة يحل محلها موقف أكثر ذهنية، بل على أن أقول حل محلها صرامة تشارف القسوة، فإذا كان جراباديان في مرحلته الأولى نزر العدوانية عند اختيار تنغيمات ألوانه (التي لا تعوزها الجرأة) فذلك أن إيقاعاً ما ولعباً بالضوء تنصاع فطرياً إلى هيكل قوى وطيد التكوين، تُوجد التوازن دون أن تصدم أنظارنا التي ترتاح بالفعل إلى الهارمونيّات الرقيقة. وعلى العكس فإن جراباديان في طريقته الثانية، دون أن يوجد تعارضاً بين الخطوط، فإنه يضعها تقريباً في نسق من المتوازيان ومن هنا جاء

ومن ناحية أخرى فإن ما يجعل الاختيار التجريدي لخطوط جراباديان أمراً يتميز بالحياة أنه يستخدم موضوعات شعبية تقع في متناول الأفهام، وتبنى وحدة التكوين عن طريق الاستعدادات المتكررة. وعلى ذلك فإن الألوان المطبوعة بشكل صراح لا تشكل إضاءات ولكنها تقوم بوظيفة نسق من التصادم يتوازن تدريجياً.

إن هذه المعطيات على إجراء الإضاءة عند جراباديان تصبح أكثر دقة عندما نتبين إجراءات التكوين عنده. ويلعب سيزان هنا أيضاً دوراً كبيراً على الأقل في بدايات جراباديان. إن الحساسية



تكوين - ١٩٤٧

٢٠٧- جرابيان

من الممكن أن نأخذ عليه أنه يعيد مرة بعد مرة أبحاثه في اتجاهات متنوعة على العمل نفسه. ذلك أن الإعداد الذي تمر به لوحته لا يمكن أن يتيح استيعاب هذه الطبقات المختلفة، ولذلك يخشى أن يتغير اللون أو نغمة اللون أو أن تختفى تماماً. ذلك التحفظ ينطبق أساساً على عمله قبل عام ١٩٤٥ في الفترة التي كان يرسم فيها رسماً مهماً

(٢)

أدان النقد في السنوات الأخيرة ما أسماه بـ العولة التصويرية، مما ساعد على المزايدة التي يهواها كتبة الأدب، لكن ذلك يشكل معضلة جادة

ذلك الانطباع الممتع من التشابة بين ذلك كله وبين النسيج، وحيث لا يتأتى العمق من الخط بل من التنغيمات المرة التي توحى للعين بتكوين ثان أكثر حساسية من التكوين الأول. ذلك أن هيكل التكوين الأول لم يكن يتضمن يعدين اثنين.

إن جاراباديان من الفنانين القلائل في مصر الذين ينيطون أهمية كبيرة بالتكوين. كل شيء في عمله يبرهن على ذلك. إنه لا يترك شيئاً غير مكتمل، فهو يخضع عمله لحساب دقيق يأتي طبيعياً نتيجة لمزاجه الحساس، مما يساعد ليس فقط على توازن عمله وتكوينه ولكن على تخفيف حرارة تلويناته.



المستحمة - ١٩٤٩

٢٠٨، ٢٠٩- أونيج أفنديسيان

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

حقاً. بل ذهب البعض بالفعل إلى حد التساؤل عما إذا كان العمل الذى يمتاز بـ "خصيصة دائمة" عليه أن يستلهم موقعاً محدداً أو حضارة معينة، أم أنه ليس من الأفضل أن يولى العمل ظهره لـ "إسهام محدد" مما يشكل عقبة أمام الوصول) إلى فن يتجاوز الراهنية. على أنه ليس ثمة خطأ أكبر من هذا التخوف. ذلك أن الفن الذى يميل حقاً إلى العالمية يتضمن بالضرورة إسهاماً خاصاً نتيجة لوعى الفنان، ومن منطلق أنه يُكسب منه طابعاً عالمياً. ولذلك فإن فناً يستطيع أن يقتنص الجوهرى فى عبقرية جنسه. والذى يعدل من هذه الخصائص نفسها يجد أن عالمية رؤياه هى ذاتية. ويميل أونيج أقيديسيان onhig Ave-disian ميلاً طموحاً نحو هذا المثل الأعلى، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الأرمن القلائل. بدأ أقيديسيان خبرته الفنية بالنقش. واستمرت هذه المرحلة الأولى من عمله حتى عام ١٩٤٢ حينما توقف عن النقش لى يخلص نفسه تماماً للتصوير. أنتج أقيديسيان نحو أربعين لوحة كانت موضعاً لتعليقات تفيض بالثناء. ولكننا بعد مرور عدة سنوات نرى أن أسلوبها، وإن كان جاداً حقيقة إلا أنه يفتقر إلى شخصية واضحة المعالم. وهناك فى تقنياته رهافة فى استخدام الأسودات، وهى رهافة كلها حساسية وحيوية فى استخدام الأبيضات استخداماً مرهفاً ومنوعاً. أدرك أقيديسيان أن خصائص عمله ليست مما تخصه وحده تماماً. ومن ثم ففى خلال أربع سنوات من الدراسة المتقسية، ومن التعامل الحميم

مع أعمال رسامى المنمنمات الأرمن فى القرن الرابع عشر، من نحو قسطنطين أنهاس Constantin Anhas وروزلين Rosline وخاصة بيدزاج Bidzag فى مكاتب قينا والبندقية، وفى القدس اكتشف أقيديسيان شخصيته ومضت أبحاثه إلى شوط أبعد حتى المعمار - وهو الفن الذى يؤلف بين جميع الفنون - وقد علمه المعمار الدلالة العميقة للإيقاع فى الأيقونات البيزنطية - الشرقية، كما تعلم من تقاليد الرسامين الزخرفيين مثل تيودوروس Tneodorod وميناس Minas وقد أكملت الموسيقى هذه الدربة على نحو موفق.

ومن السهل كذلك أن تنتبين الخطوط العريضة لخصائص هذا العمل: العنصر الزخرفى والعنصر المعمارى. لهذا فإننا نعتبر أن محاولة التفريق بين الأنواع التى أخلص أقيديسيان نفسه لها تنطوى على إنكار كامل لدلالة عمله الذى ينزع إلى إعادة بناء العناصر المتباينة للطبيعة بإضفاء توازن معمارى عليها، وذلك بأسلوب أرمنى عميق. إن المشاهد الطبيعية التى يصورها تتسم بحركة وبتلوين زخرفى أساساً، ولكنها تفتقر إلى العصب إذا نظر إليها كلا منها على حدة؛ ذلك أن الفنان قد تصورهما بروح بناءية لى يستخدمهما كمستوى خلفى لتكويناته العريضة حتى لو كان قد قدمها غالباً فى حياديتها الصريحة. إننى أعتقد شخصياً أن هذه اللوحات هى منابع الإلهام الأكثر قيمة التى ألهمت تكويناته الكبيرة التى تتضح فيها شخصيته التصويرية وطابعه



«كنيسة في إيطاليا»

٢١٠- أونيج أفيديسان

الخاص. إن عنصر التلوين المستخدم فى هذه المشاهد الطبيعية يحدونا إلى معرفة أعماله، فمن الواضح أن أفيديسيان يستخدم الألوان المائية فى دراسته. وأن هذا الإجراء يُكسب الخطوط والكتل الكبيرة عنده مظهراً زخرفياً، ويتيح له أن يستخدم تنويعات صافية من التلوين. ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسات نفسها بإزاء الطبيعة تخضع بعد ذلك إلى إيقاع يتأتى وفقاً لقواعد المعمار الأرمنى (إننا نحتفظ بهذا الرأى حتى لو كنا أول من أكَّده) ومن ثم فإن المشاهد الطبيعية عنده تبدو للوهلة الأولى مصنوعة، ولكن الفنان على عكس ما يرى بعض النقاد، لم يدع أنه مصور للمشاهد الطبيعية على وجه الاختصاص، فإذا كان قد أنتج مشاهد طبيعية بعضها يصل إلى حد الإمتاع مثل "مشهد من الأقصر" أو "قبرص" فليس ذلك إلا نوعاً من التمرين لأهداف أخرى أكثر إتساقاً مع شخصيته. على أن أفيديسيان لم يلجأ إلى هذا النوع فى عمله إلا لى يحتفظ بصلة مترادفة على نحو ما بالطبيعة.

ومن هنا يأتى سوء الفهم عند كثير من الكتاب وهواة الفن بإزاء هذا العمل الذى يتميز بأنه نتاج التدبر والتفكير فى التصوير الأرمنى المصرى، ومن هنا يمكننا أن نؤكد أن أفيديسيان لا يواصل فقط تقاليد أسلافه، ولكنه يواصل أيضاً تقاليد النهضة الأوروبية التى يخضع تكويناته لحسابها، مع أنها لا تلقى اليوم كبير اهتمام لقواعد الوسط الذهبى.

كان عام ١٩٣٦ عاماً حاسماً عند أفيديسيان، وقد عُرف عندئذ بلوحته المعنونة "عاطفة". إن أكثر ما يدهش فى هذا العمل هو الحل الوسط بين البروز الزخرفى فى المستوى الأول مع الخلفية التى لا تكاد ترتسم بلون شفاف يمكن أن نرى من خلاله نوعاً من التخطيطية الأدبية، فالخطوط مريحة وواثقة، والتكوين يولد نوعاً من الإيقاع الكامن له نسغ حسى سليم المعدن.

تأتى لوحة "القبلة" مباشرة بعد "العاطفة" وهى من أوضح الأمثلة على خصائص التصوير عند أونيغ أفيديسيان، ثم يسر فى الخط وفى الخطوط المحيطة على السواء، وتجاوب حميم بين المشهد وبين الشخصيتين، وهو ما يوضح نظريتنا عن هذا الفنان. نلاحظ أيضاً رمزية توجد فى كل لوحاته تقريباً: العينان نصف المغمضتين، وثقل الأطراف السفلى من الأجسام، فكأننا نرى هنا استعادة للقدرية، تسعى فى الغالب إلى اكتشاف سعادة صغيرة لا تكاد تقع فى حدود التناول.

يمكن أن نعتبر لوحة "العائلة" بسهولة ذروة أعمال هذا الفنان، فهى عمل تصويرى ونفسى مهم. ويتشكل التكوين من سبعة أجزاء معمارية، ثلاثة منها تكون المركز وتمتد منه مجموعات جانبية تتوازن فيما بينها. تراعى هنا قاعدة الوسط الذهبى بدقة بينما تتسق عفوية الحركات عن طريق إيقاع الفتحات الراقصات التى تتسق خطوطهن مع حركة المشهد الطبيعى. ومن



۲۱۱، ۲۱۲- اونیچ آقیدسیان

منظر بانورامی من بوزیتانو بایطالیا

ناحية أخرى فإن مواقف العائلة البطيركية التي تكون صرامة حركاتها تضاداً مع المتع التي تفيضها طبيعة ضاحكة لامرارة فيها. العائلة الشابة في المركز، ونتيجة لتعبير الوجوه وروح الخطوط تستعيد هذا المزيج من الفرح والشجن الذي يقع في كل قلب واع بمسئوليته. ومن ثم فإن هذا التضاد بين الإلهام والذكاء ينأى بالتصوير عن الخضوع لـ الفن الأرمنلى. أما اللون حاراً أحياناً وتجريدياً أحياناً أخرى فيضيف إلى الجو ما لا أدرى من حياة وتفكير وحنان.

وأخيراً فإن خصيصة لا تقل عن ذلك أهمية يبدو أنها تسود في أعماله الأخيرة. هي التكوين بالإيقاع الأفقى على نحو لوحة "معمودية المسيح" و "النائحات القديمات". إن هذا النوع من التكوين يقرب من التصوير والمعطيات الموسيقية، فمن المعروف أن جلوك Gluck والمؤلفين الموسيقيين القدامى قبله كانوا يطاوعون إيقاعاً جسدياً في اختيار موسيقاهم، يعود أفيديسيان فيعثر على هذا التوازن في المنمنمات الأرمنية وإذ يخضع هاتين اللوحتين لقاعدة الوسط الذهبى، وخاصة عن طريق التكوين يصل إلى إحياء باللانهاى. إن المرء أمام لوحة "النائحات القديمات" يخضعه إيقاع داخلى للخطوط يتجاوب معه اختيار لتلوينات رصينة وصاخبة ويتوافق الأصفر الذهبى والأخضر الضارب إلى السواد والأحمر توافقاً نبيلًا. إن أونيج أفيديسيان له طابع ذهنى وحساس،

ويبنى عمله على أساس بنائى وعلى تألف بين الإسهاد الأرمنلى ورسالة عصر النهضة، مع إدخال بساطة واضحة بل حديثة في اختيار خطوطه المحيطة.

(٣)

زوريان نموذج لفنان حساس يتوازن الجموح والانطلاق في تصويره دون أن يفقد متعة الحياة إلى حد الازدهار الكامل لإمكانياته التشكيلية. إن عمله - على أهميته الكبيرة - يخضع لهذا القرار مشبوب الهوى ألا يضحى بخصائصه الانفعالية، إذ يتوافق تمامًا مع المتعة التي تتأتى عن اللون في سلاله الحارة، حيث تتجلى أنصاف التلوينات الصريحة. ذلك تصوير ينبض اهتزازاً، يفتنك إذ لا يتخلى عن الواقع المدرك في حين ينقلك إلى قلب الكائنات والأشياء نفسها من خلال ثبات، بدا من براعته، يثير مشكلات في النظام وفى الصفاء يعبر عنها التصوير تعبيراً فطناً واثقاً من وسائله. فلا ينبغى أن نتطلب من زوريان تفسيراً أدبياً لعمله، لسبب بسيط : أنه لا يوجد مثل هذا التفسير. إنه على القطب النقيض من الأسلوب السردي، ما يثير الإعجاب أولاً فى لوحاته هو صنعة اللوحات أكثر بكثير من الفكرة، أو من الفكر الذى لا يعتبر إلا مجرد تعلقة وتكأة.

ينطلق زوريان من الطبيعية دون أن ينصاع لأى خيار. إن هذه المقاربة التصويرية لصيقة به وجزء من طبيعته. هذا الفنان مدين للإلهام بقدر ما هو مدين لدراساته فى الطبيعة، وذلك نتيجة لنظام تقليدى فى



منظر طبيعي - ١٩٤٧

٢١٣- أشور زوريان



منظر في الحي الشعبي - ١٩٣٨

٢١٤- أشور زوريان



٢١٥- أشود زوريان

منظر فى ريف إيطاليا - ١٩٤٧

يقبل زوريان قوانين الواقع سواء كان تصويرياً أو كان موضوعياً دون أن يفقد ذاته. ولكى نفهم زوريان، لى نحب، علينا أن نحس بخصائصه فى التلوين دون أن تصدمنا الخطوط التى تحيط برسومه المرنة عارمة الحيوية.

ينبغى أن نلاحظ خصيصة أساسية أخرى فى هذا العمل هى العفوية. ولكن علينا أن نتفق على هذه الكلمة التى غالباً ما تتسم بالالتباس والتى يرفدها معظم النقاد بكلمة السهولة. ذلك أن السهولة لا تتجاوب مع العفوية إلا فى النادر النزر من الأعمال.

الغالب صادر عن الصدق بإزاء "الأساتذة"، ولذلك فإن زوريان لا يعانى من عوائق الصنعة، ويغدو التعبير عنده حراً وحيّاً بقدر ما هو منظم، تعبير ينشد أغنية "حادة" وحارة منذ نغمة الظلال المحضة حتى نشوة أزرق اللوحات الزجاجية الكبيرة، ومن الحيادية المطلقة للرمادى إلى سطوع الأحمر الذى تكتمه الانعكاسات المضادة للأخضر الناصع بالنور.

إن صفاء الخامة يكسب النور، عند زوريان، مادته التشكيلية وقيمة إنسانية فى الوقت نفسه، مما يفاجئ حساسيتنا القلقة.



٢١٦- آشود زوريان «باليرينا» (رسمت في الخمسينيات)



٢١٧- آشود زوريان «أمومة» - ١٩٦١

إن العمل العفوى عمل محسوس على نحو حيوى ، وحر فى تعبيره: ومع ذلك فإن سهولة الوسائل قد تتدخل أو لا تتدخل فى تنفيذ العمل. والحال أن السهولة تقع فى التنفيذ التقنى، بينما العفوية خصيصة للإلهام، بحيث يقع فى مجال الصدفة البحت أن تجتمع العفوية والسهولة أو أن تفترقا.

إن حالة زوريان مثال نموذجى للطابع العفوى. نجد هذه الخصيصة فى لوحة "ليلية" (١٩٣٦) وهى عمل يرجع إلى مرحلته الأولى. فى هذه اللوحة نرى القدرة الحقيقية للرسام. ويغدو اللون تعلقة لتأكيد الأضواء والنماذج التى يتشكل منها توافق ناجح عن طريق أنصاف الألوان فى سلالم من الأزرق القاتم والأحمر البنى.

ومع ذلك يتخلى زوريان عن استحواز الأشكال عليه، شيئاً فشيئاً، لى يصل إلى تبسيط يتجاوب مع إيقاع حى، له نسغ موح، فإذا كان اللون (الأزرق، البنفسجى، الأصفر، الأحمر، الكستنائى) غامراً، فإن الرسم، على العكس، يسعى إلى تعديل هذا الحل الوسط للتنغيمات؛ إذ يدخل عليها الاستقرار عن طريق العموديات التى تتجاوب مع المنحنيات ، وبذلك تحدد التكوين الأولى، وبهذه الروح صورت لوحات "الأشعة" و"قرية فى بريتون" و"رصيف تسلى".

ومنذ عام ١٩٤٩ نجد فى أعمال زوريان عودة جلية إلى الواقعية. يفيد الفنان هنا من هالات سوداء معبرة لى يحدد بها الخطوط، ينعم اللون ويكتسب مزيداً

من الانفعالية، ومن الأمثلة الخارقة على ذلك لوحة "عاريات"، فى تلك المرحلة يغدو الخط أقل صلابة وأقل سكونية، وتتناغم التلوينات أكثر فأكثر، تمس فرشاة الفنان حساسية نابضة مما يعطينا هذا الحس بالامتلاء فى اللمسة، ومن اللوحات الأكثر تعبيرية هنا "القوارب" (مجموعة زريل) حيث نرى لعب الرمادى والأزرق والأسود هنا وهناك. زوريان هنا يقتضى بذكاء، الروح المرهفة لتنغيمات الألوان، حارة أكثر منها باردة. وبذلك ، وعن طريق التكاملات ، يصور سطوحاً معبرة عن الحيات تدعو للتأمل.

يبدو أن زوريان، فى أعماله الأخيرة، قد وصل إلى ذروة أستاذيته. إن لوحتى "تجريد" و"أمومة" جديرتان بأن تتخذا مكانهما فى المتحف.

ففى عمل متكامل ومتناغم يتحد الرسام عارم الحيوية، والملون الحساس، والمكون العارف بأسرار فنه.

يبدو أن زوريان قد تحرر من عبء بذل المجهود، ووصل إلى التوازن الشاعرى بين السحر التشكيلى للتجريد وظواهر الأشياء المحسوسة.

أرتى طوباليان روح احتفظت ببكارة الطفولة فى الوقت الذى تحيا فيه حنيناً إلى موطنها الذى يغلفه ضباب أمسيات الشتاء الحزينة. هو كائن يقصد إلى أن يبتسم بالرغم من كل شىء، ويجد السكنية وصدق العاطفة فى وجه طفل تحيطه محبة الأم.



«صورة أمي»

٢١٨- أشود زوريان



الطالبة - ١٩٥٤

٢١٩- أشود زوريان

بدأ آرتي طوباليان يرسم حوالى سنة ١٩٢٦ ،
وطيلة نحو عشر سنوات أخلص نفسه للرسم الواقعى.
كانت ألوانه المفضلة الأزرق والرماديات. وحتى
عشية الحرب تحرر عمله من كل بقايا المدرسية. ومنذ
سنة ١٩٤٠ بدأت مرحلته الشخصية. أسماها بعض
النقاد بالمرحلة التكوينية مستلهمين فى ذلك روح
خطوطه. يمكن أن نؤيد هذه النظرة بشرط أن نقصر
التكوينية على مرحلته الراهنة، وأن ننحى عنها كل
قراءة مع ميتزنجر Metzinen أوليجيه jeoer .

ومن ثم فهى تكعيبية خاصة جداً علينا أن نتأملها،
تكعيبية حية كما فهمها لوت Lhate قبل أن يسقط فى
هوة نظرياته التى مهما كانت لها قيمتها باعتبارها

نظريات، فلا اعتداد بها عندما تمارس دون تمييز،
وتلك كانت حال كثير من تلاميذه، وإذ فرغنا من هذه
التحفظات يبدو لنا فن آرتي طوباليان فى خطوطه
العريضة على النحو التالى:

فى سلسلته الأولى "نساء عربيات" علينا أن نعترف
بروح التكوين المعمارى عنده، وقد أشرنا من قبل إلى
قيمة التوازن فى لوحاته، والواقع أن السمة الغالبة فى
أبحاثه ليست إلا هارمونية الكتل.

فهذه الهارمونية تحدد موضوعه وتؤلف بين
الأشكال بالاستعانة بالدوائر أو - غالباً فى أعماله
الكبيرة - بالاستعانة بالمثلثات؛ حيث يقوم الخط
العمودى بدور العمق والخط الأفقى بدور الاستقرار



٢٢٠- أشود زوريان بورتريه الصاروخان - ١٩٦٠

أما الخط المنحرف فيقع عليه عبء التوازن، بحيث نجد أننا في النهاية أمام لعبة إيقاعية للخطوط. إن هذا الإجراء الذي يستخدم في اللوحة الواحدة على مختلف السلالم وبمختلف المستويات لا يتسم قط بالرتابة، ومع أن الخطوط المحيطة عنده هي دائماً صادقة ونادراً ما تكون سهلة مبدولة فإنها تظل حقيقية. ولها قيمتها في حدود فن يمكن أن يظل هو أيضاً حقيقياً. هذه الخطوط تزيد الألوان من قيمتها وخاصة في التنغيمات الضاربة نحو الرمادي (قبل عام ١٩٤٠ كان بحب استخدام الألوان البعيدة مثل الأصفر والأحمر والأزرق) وهي تنغيمات نادراً ما كانت تنبض بالحياة، وكان ضوءها الكابي لا يؤتي أى انعكاس ويتعرض للعبة من تنغيمات الألوان المتنوعة للغاية وذات المسطحات العريضة.

التكوين عنده أقل تألفاً في بورتريهات الأطفال؛ حيث تنشد الألوان أغنيتها بملء هارمونيتها الأولية . يتجاور الأصفر الخام مع الأزرق أو الأحمر الصافى أو البرتقالي.

يتعلق المرء حباً بهؤلاء الأطفال الصغار الذين يمتصون الإبهام أو يلعبون أو يرسمون، لأن في مواقفهم ما لا أدرى من رصانة فيما يمارسون من أعمال. في ذهني هنا لوحة "الطفل والطبلة" "نابليون الصغير".

إن الموقف الذكي الشامل لفن آرتى طوباليان بإزاء الأطفال من شأنه أن تكون هذه اللوحات هي الجزء

الأكثر حساسية، والأكثر صدقاً في عمله. ألم يكن يقول غالباً لأصدقائه: إن هؤلاء الصغار عندما أراهم أشفق عليهم؟ إن الطابع الشخصي الخاص ببساطة أسلوبه يجعل من آرتى طوباليان - مهما كان ذلك لا يروق لنقادنا - ونحن لا نستطيع أن ندرك كل قيمة هذه الاعمال إلا إذا تصفحنا ألبومات رسومه لـ "Sadlers Wells" أو الكروكيات التي رسمها للأطفال والعاريات، حيث تتوازن الخطوط العريضة عن طريق الفراغات.

(٥)

التغلب على استخوان الأشكال كما تدرك عادة، وإبداع نسق حي حيث الكتل والألوان محددة بحيوية عارمة تقتنص "الإنساني" الجوهري لكي تصل إلى "التشكيلي" الجوهري، ذلك هو شعار بوزانت جودجامانيان Puzant Godjamanian ، إننا سوف نلح على شخصية الرجل لكي نفهم عمل الفنان ليس عندما يجعله من رجال المجتمع لا في مبادراته ولا في أحاديثه، ومن ثم ليس في طريقة تفكيره. لا. بوزانت رجل شعبي، رجل قد عرف المعاناة وشهد الحرب ويأس الأرامل، وعرف كد العمال ومشقات عمل الفلاحين. وهكذا فإنه وهو ملقى به في دوامة هذه العذابات من عمق حياة شاقة دون غد مأمول، استطاع أن يصوغ هذه الشكاة للقدر صياغة عارمة الحيوية، ولكنها مقبولة عن طواعية ولكنها حافلة بالمرارة والأسى. ولكن الوجه الآخر من الرسام ينتمى



«فلاحة جالسة»

٢٢١- أرتى طوبالين

أيضاً إلى هذا الأخ الآخر الذى له حق الوجود. ذلك أنه يتجلى تحت قناع رجولة تهزها الآلام، ضوء غريب مما لا يمكن أن نسميه إلا بالبهجة والفرح، وإن كان يشوبه هذا الترد بإزاء العقبات: التردد الذى ينسينا أسوأ العذابات والذى يرسم على الشفاه بالرغم من كل شيء افترار بسمه خفيفة: السخرية من القدر.

نتبين فى عمل بوزانت ثلاث مراحل. منذ بدايته حتى عام ١٩٤٢ كان الفنان مهتماً بايجاد مناخ معين، ولذلك مارس "تكويناته بروح انطباعية مع جنوح واضح إلى النأى عن الصياغات الشكلية إلى أقصى حد ممكن، باتخاذ صياغة سكونية تقربه من المدرسة الحديثة، ومن ثم فإن اللوحة تتجاوب مع إيقاع تصويرى فى تآلف المستويات وإيقاع سكونى، حيث تتحدد الكتل تحديداً صارماً عن طريق دوائر عريضة بلون خاص. إن هذا الصراع الواضح بين طرق التعبير قد أوجد افتقاراً إلى الهارمونية لولا أن بوزانت قد تخطى عن قواعد المنظور الكلاسيكى، مما أضفى على كل مستوى من المستويات قيمة مختلفة بالنسبة إلى المسافات التى تفصل بينها.

إن لوحات "الرحيل" ومشهد من الحقول" و"عمال الحفر" هى علامات بداياته الشخصية.

فى اللوحة الأولى نجد أن الشكل المشدود لهذه العذراء غير حاسمة أمرها ذات ملامح تنبض بالشكوى، وذات موقف متعثر تصدر على نحو قاس

عن مشهد يغلفه الضباب نقرأ فيه شجناً رازح الوطأة. توافقات الألوان هنا منوعة تنويعاً واضحاً، وفيها أحياناً اعتساف ما ولكنها تتحلى بدلالة وبنظام تصويرى يقع فى منتصف المسافة بين الإنسانى والتشكيلى.

من المجدى أن نواجه لوحتين لبوزانت تتناولان الموضوع نفسه: "عمال الحفر" إحداها تعود إلى عام ١٩٤٤ (لعل العمل قد نُفذ قبل ذلك التاريخ) ظهرت هذه اللوحة فى معرضه الشخصى، أما اللوحة الثانية فقد ظهرت فى المعرض الاسترجاعى لـ "الرسامين الأرمن فى مصر" (١٩٤٥) ولنلاحظ أولاً كيف حقق بوزانت مشكلة الفراغ وكيفية تغطيته فى كل من هاتين اللوحتين لكى ندرك مدى التقدم الذى بلغه الفنان فى مرحلته الثانية.

فى العمل الأول يتجاوب التكوين مع غنائية تستند إلى بنية وطيقة؛ حيث المستويات المحددة تحديداً جسوراً تعطينا انطباعاً بحركة شبه ديناميكية تقدم لنا الألوان بجرعات تتناسب مع قوة هذا الإيقاع. أما الصياغة الثانية لـ "عمال الحفر"، وهى وطيقة البنية أيضاً، فتتسم باللعب بهارمونيّات الأخضر الداكن والاحمر. إن الفتنة الغنائية للوحة الأولى لا تختفى هنا تماماً، بل تتحدد فقط بالاستعانة بهذه التنويعات من البنّى المحمر.

تنتفح المرحلة الثانية عند هذا الفنان بعمله الرئيسى: "عالمهم". الألوان هنا تصفو تدريجياً. وتتخذ



طفل يرسم - ١٩٥١

٢٢٢- آرتی طوبالیان

الأزرقات والأحمرات (نغمة) أما الشكل فهو أقل تنوعاً وأكثر تآلفاً تحكمه دائرة متصلة للأحجام لى تعطى انطباعاً بالكتلة. نلاحظ هنا أيضاً نوعاً من الأسلبة الحادة التى تتجلى فى سلم من الألوان التى تتسم بسطوع أولى. انعكاسات اللون أيضاً مفاجئة، فليست هنا صياغة بل تنوء واضح .

تأتى بعد ذلك لوحة أطفال الحقول (١٩٤٧-١٩٤٨) ثم لوحة "الجواميس" ثم لوحة "الفلاحة" (١٩٥٠) الشكل هنا متقلص وحاد، والتكوين يعتمد على استعادات ذات حركة إيقاعية تتبدى فى أنصاف دوائر لى تصل إلى نوع من الأرابيسك.

إن اللون الذى يتسم بسطوع داخلى فى لوحة "أطفال الحقول" يلفت اهتمامنا بهذا الأحمر الدموى وهذا الأصفر الذهبى لون السنابل، والرمادى القاتم الرصين الكئيب. أية شاعرية فى الحركات؟! وأى خضوع فى الوجوه التى تنصهر فى قالب الاستسلام؟!

فى لوحة "الجواميس" نجد أن العفوية الطبيعية فى تطور الخطوط تتأكد من ناحية عن طريق الثبات ثقيل الوطأة لمنظور وطيد، ومن ناحية أخرى بتوزيع الأشكال ذات الخطوط المحيطة عارمة الحيوية. عجينة اللون هنا غنية، مدعوكة ، مصهورة فى تنغيمات أرضية تشعنا بمادة الطمى نفسها.

لوحة الفلاحة مجردة من كل حشو ودرامية. أحياناً تلفت انتباهنا بحرارة أنغامها والهارمونية المشدودة

فى خطوطها، والحس بثقة ثقيلة تجد تعبيرها فى فانتازيا حادة.

يوقع بوزانت بعد ذلك على عمليتين مهمين "تذرية سنابل القمح" و"المضض"، أما لوحته الأولى فهى سيمفونية حقيقية ، تنصهر ألوان الخلفية بتنويعاتها الخفيفة، وتعود مرة أخرى فتؤكد تنوءات المستويات السفلية عن طريق استعادات جديدة تحدد صدمات غير متوقعة وحررة فى قيامها، دون أن تكون بعيدة عن التلوينات الغالبة : الأحمر والأزرق والأصفر.

فى لوحة "المضض" (١٩٥٣) نجد أن توازن التكوين عن طريق بنية المستوى الخلفى، والإيقاع السكونى للوجوه وشاعرية الأحمرات النارية والأخضرات التى تتجاوب بين بعضها البعض عن طريق دوائر سوداء لها طابع رمزى يحقق نجاحاً لا ينكر. التقنية هنا بالغة القوة فى لمساتها مدفوعاً بها إلى الحد الأقصى لى تعطى تأثيراً خشناً، تصوغ نفسياً كل الحس الإنسانى الذى يستخلص من هذه العيون الثلاثة التى تنطوى على كآبة مضطربة.

بوزانت شاعر ومولود رساماً. وقد وحد بين تقنيته الرصينة الشخصية (الصادرة عن ثورة فان جوخ) وبين رؤية تخصه وحده، دراساته لـ "الغزلان" ولوحاته الصغيرة مثل "أمومة" أو "راحة" (بالأزرق البنفسجى المضاد لأصفر يظلل الأحمر الطوبى) منفذه بسحر حميم للحظات نادرة من الاسترخاء قد أبانت عن ولادة فنية لرؤية جديدة تماماً.



۲۲۳- آرٽي طوباليان

المراجيح - ۱۹۵۳



۲۲۴- آرٽي طوباليان

إسكتش سريع على ورق

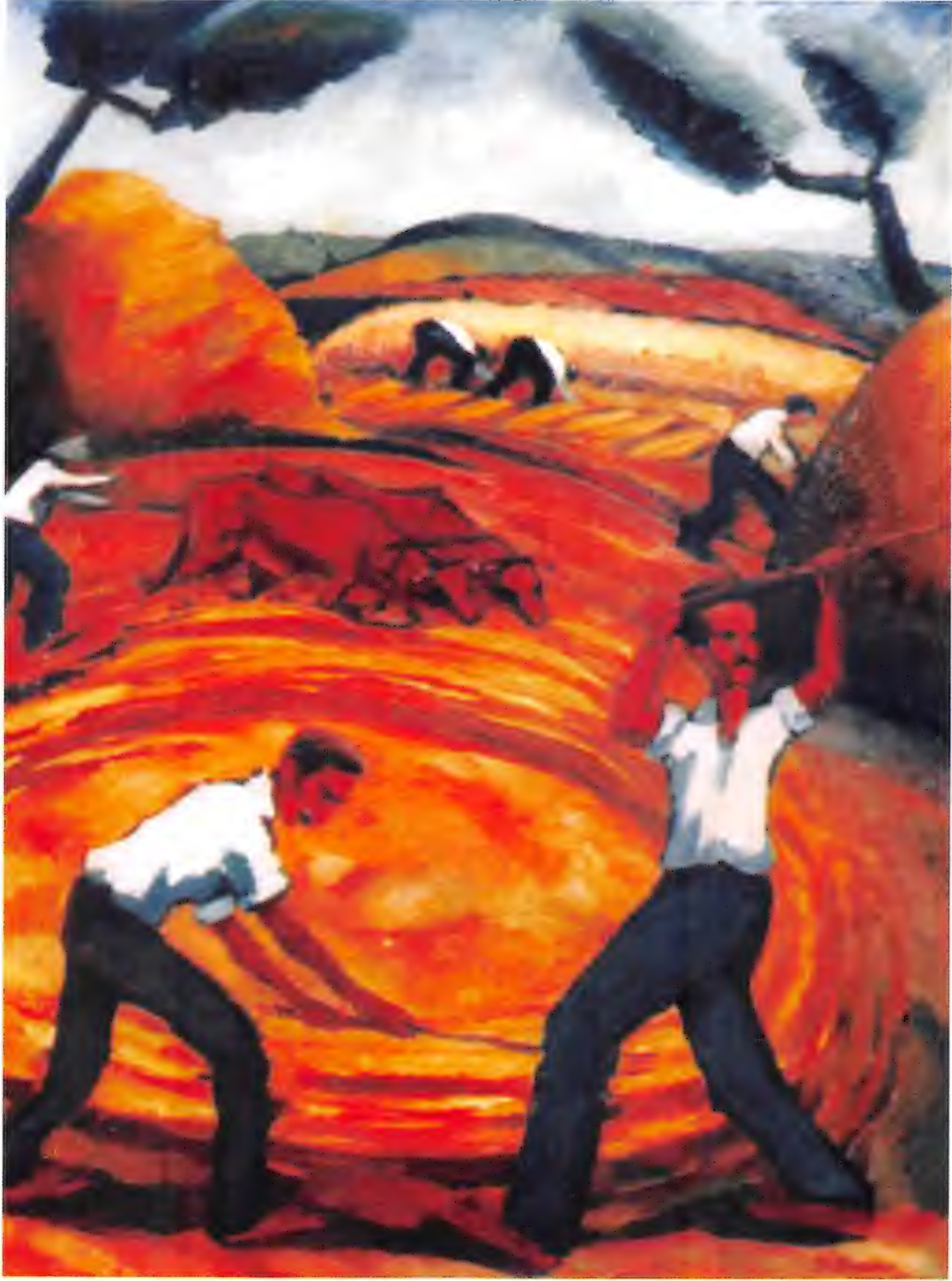


٢٢٥- بوزانت جوجامانيان «وجه وغزال»
(مجموعة السيدة "تقارت بوياجيان")

(٦)

فيمكن القول دون مغالاة إن هاجوب هاجوبيان قد
ذرع طريق الأبحاث وحده. كانت رحلته إلى باريس
مما أتاح له أن يعرف كبار الرسامين في ذلك الحين،
ولكنه كان يمتح إدراكه التشكيلي من معين "رسامي
الواقعية الجديدة". ألهمه الفنانان مارشان وبيفيه
Marchan et Buffet بالتعبير الصحو، وبذائقة
السطوح التي تتسم باختزالات حية، وبتقنية حرفي
ذكي، وأخيراً وأساساً بمقدرة على وضع خط
هندسي.

يمكن للتصوير المصري الفني أن يعتد فخوراً
بموهبة من أكثر المواهب أصالة للفنان هاجوب
هاجوبيان Hagop Hagopian. إنه فنان مستقل بأعمق
معاني الكلمة. لقد عاش هذا الفنان الشاب بعيداً عن
تأثير مدارس التصوير عندنا. فإذا كان في بداياته قد
تأثر بالأساتذة الأرمن الذين كانوا من الذكاء بحيث
تركوه يتحرر من كل عائق جمالي أو غير جمالي،



«عمل ريفي»

٢٢٦- بوزانت

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

ولكن الجوهرى أن هاجوبيان قد أدرك مبكراً جداً أن التقنية العميقة لا معنى لها إلا إذا كانت تعكس روح الفنان، ففي كل دراسة تشكيلية هناك الجانب الإنسانى.

ما عمق الروح عند هاجوبيان؟

- إنه أرمنى.

ثمَّ عمق يُعزى إلى حسِّ بالعدالة ويتحالف، مع شجن يكشف غور الاعتدال الحفيف بإزاء الحياة، لكن هذا الاستسلام لا يعنى ضعفاً، بل على العكس إنه أمانة على معرفة موضوعية للعالم، وعلى وعى بالمشكلات الروحية. إن الشجن عند هذا الأرمنى يبدو أنه الملاذ المنقذ الذى يصون القيم المتبلورة فى تلك الفكرة التى نجدها عند الإنسانىات الإغريقية اللاتينية بالاسم الجميل للغاية: القلق النشط، القلق الواقعى، القلق الفعال.

لقد أخذ على هاجوبيان أنه حزين، فكأنما يؤخذ عليه أنه إنسان.

إن القيم التشكيلية فى لوحاته، كما يبدو لى، تتلخص فى ما قد أسميه "صحو الوسائل التصويرية".

إنه رسام ممتاز، خطوطه تنبع عن إلحاح الشاعر الفياضة النابضة فى كيانه. ولكن قسمات اللوحة عنده تميل إلى التوليف والتركيب، إلا أن الحجم يضاف على الحدة حيوية باختزالات بصرية للفراغ. يكسب

هاجوبيان عمله الجرافيكى ثقل وقيمة معادلة تكاد تكون هندسية مشبعة بإدراكه الواقعى للكائنات وللأشياء. ومن ثم فإن خط الأفق رمز للحظة تندرج فى الإيقاع الأبدى للزمن، ليس ذلك بالقليل. وخاصة إذا تحقق عن طريق وسائل محدودة بالأبيض البسيط أو الأسود البسيط. الأسود هنا يصبح لوناً، ويعكس الأبيض فعالية فى تلك الساحة غير المعروفة التى تفصل بين الواقع البصرى والواقع الداخلى.

إذا كان هاجوبيان رساماً ممتازاً فإنه بما لا يقل عن ذلك صحة أستاذ فى التكوين. فى لوحته "الجدار" نجد إعادة إنتاج لموضوع مبتذل - إن كانت ثمة. ومع ذلك فىها لها من سيمفونية تشكيلية بديعة تتخلق بالعلاقة البسيطة، ولكن الذكية بين الخطوط العمودية والأفقية. ياله من ملء خطى فى تدبير الأحجام والفقرات.

ما من شىء، بالنسبة للون، يبعدنا عن هذه المعادلة الكاملة للخطوط. يحس المرء أن هاجوبيان قد عاش لوحته تشكلياً، وأنه ليس بعيداً عن مفهوم الوسط الذهبى.

هل هو ملون؟ إذا فهمنا من كلمة ملون أنها تعنى فناً يزايد على كل سلالمة عجيبة الألوان فالإجابة بالتأكيد بالنفى. هاجوبيان فنان حميم فى التلوين ألوانه الحمراء القانية والخفيفة والضاربة إلى البنفسجية، وألوانه الوردية الرقيقة تميل نحو الرمادى والأسود. إذن فهو حميم "نتيجة" لاستخدامه ألواناً تسمى عادة بالألوان النبيلة.



السمكة - ١٩٤٧

٢٢٧- بوزانت جوجامانيان

فى لوحة "بورتريه لطفل" يسهل أن نلاحظ أن تقسيم اللوحة يتجاوب مع الإيقاع الرمزى للرقم ثلاثة. المقعد المنخفض هنا ينم عن رتبة معينة وتتولد عنه رمزية للخطوط تقع دائماً فى حدود الرقم الفردى.

ومن هنا جاء ثراء التقاطع المبنى بناءً وثيقاً بين العموديات والأفقيّات يستجيب ضوء اللوحة تماماً لهذه الروح نفسها. ومن هنا جاء الثراء الداخلى للتنغيمات، وحضور الواقعة التشكيلية والإنسانية.

إلى أى مدى يمكن أن نعد هاجوبيان رساماً للواقع؟ وكيف نحدد موقعه بالنسبة للاتجاهات الجديدة فى الفن؟ إنه رسام الواقع الداخلى الذى ينصاع لموضوعه، رسام الموتيفة التى تنقلها الطبيعة، وإن كانت الدراما الداخلية الخاصة به وحده تضيئها وتضفى عليها حرارة. هل يولى ظهره للرسم غير التشخيصى؟ نعم بالتأكيد من حيث الموضوع. ولكن من حيث ذكاء اللوحة، ألا يمكن لنا أن نسمى رمزية تكويناته تجريداً بحثاً؟ لعل ذلك هو كل عمق دراما التصوير الراهن، أى اكتشاف الرابطة العميقة بين الذكاء الذى يحكم العقل وبين القلب الذى يبتغى أن يستحوذ على الحياة كلها وأن يمتلك الطبيعة.

(٧)

هل من المعروف أن "المصرى أفندى" وهو المحاور الذى لا يكف عن مشاغبة رجال السياسة عندنا هو من إبداعات أكثر الفنانين الكاريكاتوريين فى مصر وهو ألكسندر صاروخان؟

يبدو ذلك طبيعياً تماماً لكل من يعرف الفنان، وبالفعل فإن حديثه الحافل بالدعابة، وسرعة بديهته المليئة بالحيوية، وحسه السليم الذى يحسب حساباً لكل شىء، وبساطة حركاته، تعنى كلها فهماً دقيقاً وموزوناً للأحداث.

هذا الفنان الكاريكاتورى يصوغ أعماله بخطوط عريضة معبرة لا تعوزها النغمات الصاخبة وبذلك يقتنص هذا الفهم الموفق والتألف بين شعبية الموضوع والتعبير الواقعى عنه، بحيث تأتى كلها من منطلق الضحك. يدين صاروخان إلى أصوله الأرمنية بتعبيره الجرافيكى عارم الحيوية، ولكن علينا أن نلاحظ أنه لم يخرج عن تأثير الروح المصرية. إلى درجة أن صاروخان مهما كان خطه عنيفاً وغير مألوف فى خشونته يحتفظ مع ذلك ببراعة فى التوصيل، و بفيض من الدعابة البارة والحصيفة كما يفهمها رجل الشعب، بل الفلاح.

أعماله الغزيرة تحصى بعدة مئات من الرسوم الكاريكاتورية التى جمع بعضها فى كتيبات متنوعة تشكل بمجموعة جذابة لنا أن نقدر فيها فيها "الطرق" المختلفة لصاروخان .

نشير إلى ثلاثة أعمال: أحدها للكاتب المرحى.أوديان Y.Odian "الرفيق بانتشونى" Pantehouni، و"أصحاب الفخامة الشحانون" لصاحبه أ. بارونيان Paronian (مازال غير منشور) ثم سلسلة تصويرات لـ "الكلمات الأرمنية. وتعطى كلها مثالا أخاذا لروح



منظر خلوی - ۱۹۳۳

۲۲۸- بوزانت



«غزلان»

٢٢٩- بوزانت

(مجموعة السيدة نفارت بوياجيان)

يستطيع صاروخان غالباً أن يستخدم عدة ألوان قوية وحادة لكي يرفع من قيمة الخطوط المحيطة بأعماله ويعطى تأثيراً بالحياة لخطوطه التي تتميز بالتألف أكثر منها نتيجة للبحث والتقصى. فى "الكلمات الأرمنية" لا يعفى صاروخان مواطنيه من وطأة الكاريكاتير، بل يظهرهم لنا كما هم فى علاقاتهم اليومية مع الأجنبى. فإذا كان صاروخان لا يسعى إلى تملقهم فإنه على العكس قد أعطانا مجموعة موثقة توثيقاً دقيقاً عن عادات هذا الشعب المشتت، إذ يتجاوز عن الإخفاقات اليومية ويثق

الدعابة التي تتسم بصراحة صاخبة عنده، ففي العملين الأولين نجد الخطوط وثيقة والشكل الذى تحدده دوائر سوداء عريضة لها صفة شبه واقعية. روح التكوين بسيطة: الخطوط العريضة تشكل، دائماً تقريباً، كتلاً صغيرة منظوراً إليها بنظرة عميقة، وتستجيب لإيقاع له دلالة - صاروخان ليس من هؤلاء الرسامين الكاريكاتوريين الذين يميلون إلى التبسيط كما يفهم ذلك الفنانون المحدثون. إن التبسيط عنده يعادل بحثاً للقيم الجوهرية التي تعطى قيمة نغمية والتي تحدد مجمل العمل الكاريكاتورى.



٢٣٠- بوزانت
عالم الغزلان - ١٩٥٤
(مجموعة السيدة نفارت بوياجيان)



٢٣١- بوزانت
«منظر طبيعي» رسم في الخمسينيات

بالمستقبل، ويبرهن على حس حاد بالأخوة فى حياة طائفته، ذلك كله برسم شديد الحيوية يصور أسطورة باترة الحدود.

نجد الخصائص نفسها فى أعماله الأخيرة "هذه الحرب كما يراها صاروخان" (١٩٤٥) إن الطابع العفوى لخطوطه يعبر تحت تأثير الأحداث عن نوع من الثورة والغضب العارم ينأى به عن "حسابات الصنعة". [حرارة الحركة وتعبير الأجسام المشدودة والسخرية اللاذعة فى الوجوه ونفور من الخصم لارحمة فيه : كل ذلك حس يتسم بصراحة وشجاعة لا يوقفها شئ، ذلك أن الانفعال هو الذى يوجه قلم الفنان الكاريكتورى.

لن يُستكمل حديثنا عن صاروخان إذا لم نلقِ بالاً إلى سلاسل التصوير الحديث والقديم: "الموسيقى والموسيقيون"، "مشاهد جميلة من الحياة المصرية" حيث نجد التكوين أكثر اتساعاً، وتتضح قيمته عن طريق ألوان غنية الانعكاسات، على عكس "الاستعدادات المرفهة" التى نجدها عند فنان مثل سيم Sim. صاروخان يستخدم عدة ألوان غالبية بسهولة واضحة، ويرسب التوازن عن طريق ألوان خام أحياناً أو عن طريق علاقات متنافرة.

يتحرر صاروخان فى لوحاته من أسلوب التمثيل بالمحاكاة لى يصل إلى روح عمل تشكلى بحت. إن تضادات الخطوط إذ تخلص من مضمونها الخشن تتناغم فى ألوان حية مشبعة بغنائية فياضة.

صاروخان، بقوة الخط عنده وبمفهوم واقعى للرسم وتنوع للألوان المستخدمة، فنان يحتفظ، نتيجة لمفهومه الخاص ولطريقة رسمه، بكل الحس اللاذع لرسام مرح بالأساس.

(٨)

ننهى هذا العرض للفنانين الأرمن فى مصر بالإشارة إلى فنانين جديرين باهتمام خاص.

هامبار Hampar هو الفنان الأرمنى الوحيد من الإسكندرية (باستثناء ج. ميجيردتشيان Meguer-G. ditchian) الذى توفى صغيراً جداً وكانت أعماله تشى بحساسية ملحوظة، ليس بمعنى أنه يأتى فى أعماله بصياغة أصيلة سواء من وجهة النظر التقنية ومن وجهة النظر الموضوعية، ولكن عمله يمس مشاعرنا بالرغم من قلة أصالته.

عند هاجوبيان نوع من التوازن والهارمونية السهلة ربما- وإن كانت موفقة - مما يدعونا إلى التأمل، ويؤخذ على ألوانه الرمادية أو الزرقاء صراحة هى أقرب إلى صراحة المادة الخام، ولكننا نجد فى ألوان التمپرا عنده استحياء أقل فى التوزيع الأوركسترالى، ومع ذلك فعلى أن نمتدح فى أعماله الأخيرة توزيع الضوء (أشير هنا إلى لوحته "الربيع فى كوم الدكة") وهو ضوء لا يميل إلى العتمة بل يبقى على أصداء مترعة بالسكينة.

تبدو لنا أعماله التصويرية من هذه الوجهة، أكثر من رسومه التى تمثل بيوتاً أو أحياء شعبية قديمة



٢٣٣- هاجوب هاجوبيان ركن من المطبخ - ١٩٦٠



٢٣٢- هاجوب هاجوبيان الخياط الشاب - ١٩٦٢



٢٣٤- هاجوب هاجوبيان الأنسة - ١٩٦٠



٢٣٥- هاجوب هاجوبيان «ولد جالس»



دراسة - ١٩٦٠

٢٣٦- هاجوب هاجوبيان

ومن موضوعات أقل جفافاً لاتخذ مكانته من بين الرسامين نوى الوعي العميق فى مصر.

* * *

تحرر سامسونيان Samsounian مبكراً جداً من الواقعية ثقيلة الوطأة للطبيعة وفقاً لما يراه رسامو المشاهد الجميلة، واستطاع أن يكون لوحته وفقاً لخطاظة هندسية وبتنويغات محدودة للألوان.

كانت أكاديمية لوت Lhot هى أساس مراهناته

(وهى تنتمى إلى طريقته الأولى) حيث نجد توزيع الأبيضات والأسودات فى الغالب توزيعاً حتمياً نتيجة لتأمل دقيق. وعلى سبيل الإنصاف نلاحظ أن كروكياته الأخيرة مثل "الطاحون والطلمية"، أو "حارة فى كفر عشرين"، أو "بيت على القناة" تتحقق بقدر أكبر من الحرية.

يملك هامبر صنعة حادة ورقيقة لكنها خجول. فلو أنه امتلك قدراً أكبر من الجرأة، ومن ثراء الألوان،



مصير العمل المركب - ١٩٦١

٢٣٧- ألكسندر صاروخان



الدكتور ثروت عكاشة - وزير الثقافة الأسبق

٢٣٨- ألكسندر صاروخان



٢٣٩- ألكسندر هاروخان

رقصة زار - ١٩٥٠

الأخضر والاحمرات عند سامسونيان إلى انصهار اللون والتخطيط الجرافيكى. نحن نقر بذلك فى لوحة أو لوحتين، ولكن هذه الوسيلة لسوء الحظ تتكرر فى مجمل أعماله.

ومع ذلك فإن هناك خصيصة يمكن أن تخفف من وطأة هذه القيود: هى استقامة الفنان وتوافقات الشجن الحقيقى المحسوس بشدة، وهى التى توجد فى عمق مشروعه كإنسان وكفنان.

* * *

الفنية، وتظل هى هدفه، فهو لا يقترب خطيئة أن يكون الخيال عنده ثرياً، ولا أن يحدوه القلق لأن يتحرر من شكلية معينة كان لها وجودها الفعلى من السنوات (١٩٥٠-١٩٢٤) ومع ذلك فقد كان سامسونيان واعياً بهذا الواقع، ويبدو أن أعماله الأخيرة تسعى إلى التحرر. إنه يعود إلى الطبيعة. وهى وسيلة لها قيمتها بشرط أن نتفق على معنى كلمة الطبيعة... وأيا كان الأمر فإن ثمة حقيقة واقعة هى أن أعماله تفتقر غالباً إلى الانصهار بين المستوى الخلفى وبين شخوص المستوى الأمامى. تسعى



قارئة على البلّاج - ١٩٦٢

٢٤٠- سيمون سمسونيان

إن الكوميديا عنده لا تلجأ إلى التشويه والمغالاة (الجروتسك). إن خطوطه العصبية الديناميكية تعطى تأثيراً بالرشاقة مع ذلك، وينم التكوين الكامل من كل النواحي في رسومه عن اهتمامه الجمالي. وقد أبدع نمطاً ساحراً للمرأة "لين" Line، تمتاز بسخرية بارعة وبروح دعابة أخاذ وغريب. ويتعاون كيراز بانتظام مع مجلات متعددة، وقد أصدر عدة ألبومات.

إدموند كيراز Edmond Kiraz .
فنان اشتهر أساساً في فرنسا، ولكن علينا أن نفسح له مكاناً هنا، إذ إنه من أبناء مصر. وقد بدأ عمله في الكاريكاتير في مجلة "إيماچ" Images "وريفورم دي ألكندري" Re Forme dalexandrie ، وهو يحتل اليوم (١) مكانة ذائعة الصيت في الجيل الفني لرسامي الكاريكاتير الفرنسيين.

(١) (١٩٦١م).



٢٤١- هرانت أنترانيكيان

«هذاء أبي القاسم»

وأخيراً فهناك اثنان واعدان هما روز بابزيان Rose papasian وچو إيجو Joe Ego، وقد عُرضت أول أعمال روز بابزيان في متحف الفن الحديث فأثارت الاهتمام منذ بضع سنوات: "الكنيسة الأرمنية" وكان رسوخ التكوين عندها والنغمة المساوية في ألوانها تؤذن بحاجتها إلى التجريد. ومنذ ذلك الحين، وقد اغتذت بعجينة الألوان الثرية لأستاذها زوريان ثم بالتشكيل الذكي الذي يوحى به درس مارجوشيون، وجدت روز بابزيان طريقها.

إن نظرتها المدهشة الهيأة الصادرة عن محبات صادقة وتحكم دقيق في العواطف توحى في أعمالها

ونشير أيضاً إلى بارير Barur. تذكرنا ألوانه الزرقاء الزاهية والشفافة بخزف كوتاهيه، كما نشير إلى هوفيفيان Hovivian (وقد تأثر طويلاً بزوريان) وكذلك هيرانت أنترانيكيان Herant Antranikean الذي صور عدة كتب للأطفال وقام بالنقش البارز والفائز على اللينيويليم، وأخرجها إخراجاً مريحاً للعين [هيرانت روح رقيقة وواضحة وناقد فني حصيف، وهو أيضاً متوحد يرى الفن هادياً مرشداً ومقاربة لعالم الأشكال. يعرف هيرانت كيف يعطى بذكاء للخط انفعالا متدبراً صادراً عن رجل حسن الذوق.

الأخيرة بتعبير انفعالي عذب النفقات حيناً ومأساوى حيناً، نتيجة لتفكير متدبر وأنثوى الطابع ومستمر دون انقطاع هناك عندها على الأخص الأحمر المشتعل والأسود الذى يضيئه لون أبيض محايد مما يثير تأملاً حاداً وتعلقاً خفياً بحقائق داخلية.

إن نظرة الطفولة فى عملها لا تشوبها شائبة، ونتمنى أن تبقى هذه النظرة بالتوازن مع الهوة السحيقة التى تكثفها هوة المراهقة السحيقة.

فإذا كانت روز بابزيان على الرغم من كل شيء فنانة عاطفية، فإن چو إيجو على العكس ينتمى إلى

ذلك النوع من الرسامين الذهنيين، بل الذهنيين حتى حافة الجفاف. إنه يضع على خلفيات مطبوعة خطاطات لعلامات معمارية تصدر عن حاجته للنظام والتناغم الخطى، يلعب إلى ما لا نهاية على تيمة محدودة، ويسعى إلى أن يضع نوعاً من الجبر الرياضى فى العلامات التى تتشكل منها تكويناته وطيدة البنية والموضوعة بحساب دقيق.

علينا أن نرى فى بنيوية إيجو ليس فقط استعادة لقراءات أو انطباعات متدبرة على العالم، ولكن لغة روح محبطة تسعى إلى بناء جدلية ليست دائماً متناسبة مع إمكاناتها.



٢٤٢- هرانت أنترانكيان

دراسة - ١٩٥١



٢٤٣- مارجو فيسون

فتاة وإبريق - ١٩٥٩

الفصل السابع

الرسامون الأجانب

ما أندر الرسامين الأجانب الذين اجتذبتهم مصر ممن تجنبوا الوقوع فى هوة الغرائبية، كثير منهم فقدوا تقاليدهم ورؤياهم الشخصية وعاطفتهم من جرأ ذلك. وغالباً ما حلَّ القالب محلَّ كل شىء آخر. فى ذهنى هنا بالتأكيد الرسامون الاستشراقيون فى القرن التاسع عشر. ولكن أيضاً وأساساً الرسامون الإيطاليون مثل فورشيلا Forcella ، وإينوسنتى Lino-centi اللذين أقاما فى مصر فى بدايات القرن العشرين، كما أشير إلى بعض الرسامين الآخرين الذين اتسمت أعمالهم حتى أعوام ١٩٢٠-١٩٣٠ بالفقر والجفاف وهؤلاء الذين ينتمون إلى مدرسة الفنون الجميلة، حيث كانوا يقومون بالتدريس، وكان لذلك تأثير مشئوم (١) حدث بعد ذلك تطور آخر: أقام بعض الفنانين الموهوبين فى القاهرة ، ولكى يعيشوا فيها باعتبارهم رسامين افتتحوا محترفات لم تكن تسعى إلى الحماية الرسمية ولا إلى تأييد طبقة الموظفين الأغنياء والمزارعين التى كانت تتكون منهم الفئة السائدة فى مصر قبل عام ١٩٥٦ ، كان معظم

تلامذه مدرسة الفنون الجميلة الذين جاهدوا فى التلقن عن سيزان أو التكعيبية عامة، يترددون على محترف جاراباديان، وكان محترف مارجوقيون يقدم درساً متصلاً عما يمكن أن يجده فى مصر، وعما يمكن أن يراه فنان شاب فى عمل فنان مثل إريك دى نيميس Eric de Names الذى كان يمتلك أستاذية فى كل التقنيات، ولم يكن يعوزه التأثير الصحى فى الوقت الذى وصلت فيه الأكاديمية إلى ذروتها، ثم بعد ذلك إلى المرحلة الجميلة للفنانين "القلقين".

وفى الإسكندرية كان بابا جورج papageorge وأنجلبلو Angelopoulo يدرسان العناصر الأساسية للتكوين والألوان على نحو جاد حقاً.

أعتقد أن وجود هذه المحترفات كان فعلاً للغاية، وبالأكثر أنه فيما عدا بعض المعارض النادرة جداً التى أقيمت بعد الحرب مثل معرض "خمسون عاماً، من التصوير" أو "المعرض الفرنسى" فإن معرض لينوفينى Leonor Fini وجورج Gorge وأعمالهما

(١) على سبيل الإنصاف علينا أن نشير إلى دروس فنان الفريسك جيرويد Gireud فى مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٣٧، وبعد أحد عشر عاماً كان الأساتذة : دوربسى ومايدرون وساقان ولون ديل وشبلان ميدى يقومون فى المعهد نفسه بتدريس أسرار تقنياتهم. نشير أخيراً إلى إقامة لوت Lhot، وإلى ما أسداه من نصائح مفيدة فى محاضراته فى الجمعية الجغرافية.



۲۴۴- إريك دى نيميس جحيم دانتى القسم الخامس - ۱۹۴۷



«بنت البلد»

٢٤٥- بيبي مارتان

الاستشراقين الشبان الذين اكتشفوا هذا النور الحار في المغرب. كانت الألوان تأخذ بلب ديلاكروا أكثر من الموضوعات الغرائبية، ومن ثم فإن ديلاكروا قد أبدع، بألوانه المنتمية إلى البندقية، شرقاً من صنعه وحده، شرقاً متحرراً من الصياغات والوصفات المدرسية. ولم يكن الأمر على ذلك النحو بالنسبة إلى الرسامين الأقل موهبة الذين حرصوا على إعادة إنتاج موضوع معين بدقة شديدة ولم يعنوا إلا بالجانب الغرائبي للأشياء. ومن ثم جاء استشراق مبتذل لا عصب فيه سهل التنفيذ. وباستثناء ماريهات Marilhat وديهودينك Dehodencq وفرومنتان Fromen-

عسيرة المنال، إذ توجد في مجموعات خاصة حتى إن كانت قليلة جداً لكنها كانت نقطة التماس الحقيقية والعميقة لفناني مصر مع التصوير الغربي اليوم.

(١)

من الاستشراق إلى بيبي مارتان Beppi-Martin

"فتحت مصر عيني على الحقيقة البسيطة للكائنات وللأشياء" بيبي مارتان

(١)

يقف عمل يوجين ديلاكروا Eugene Delacroix عالياً فوق الاحتمالات المألوفة، ويقدم مثلاً محيراً للفنانين



٢٤٦- إميل برنار

العازقات - ١٨٩٥

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

من سكيانة وسلام الآفاق . وفي الواقع كان إميل برنار Emile Brnard هو الرائد في هذا المجال وبخاصة بالنسبة للوحات جوجان الناجحة.

أسهم الفنانون ماركيه Marquet وموندرلين Mond- zain وجان بوشو Jean Bouchud ومانسيي Mains- sieux بعد ماتيس إسهاماً موفقاً في استشراف أميل إلى المشكلات التقنية أكثر منه إلى دراسة جافة للون المحلى.

هناك فرع ثانٍ للاستشراف ليس معروفاً إلى حد كبير يعزى إلى أساتذة قاموا بعملهم في مرحلة مبكرة هم:

tin دووزاتس Dauzats الذين أخطأوا، إذ دفعوا بدراساتهم حتى جعلوا منها لوحة مألوفة من لوحات الحامل، ذلك أنه من الحق أن "الانطباع" عندهم يهمن أكثر بكثير من الصنعة، فإن مدرسة الاستشراقين لا تشتمل إلا على أمثلة سيئة إلى حد يقل أو أكثر.

ومع ذلك فإن الاستشراف قد أصبح موضوعاً للهواة، وتجدد على يدى جوجان وماتيس اللذين اعترفا بأن "البربرية" (على حد تعبير جوجان) هي بالنسبة إليهما عودة إلى الشباب. إنهما يتجاوزان الموضوع ويجددان مفهوماتهما الجمالية على أساس البساطة التجريدية للخطوط والألوان التي يمتحانها

فرومنتان Fromentin وماريهات Marilhat وهو الاستشراق الحميمي لفنانين من الشرق. ومع أن هذا التقريب يبدو للوهلة الأولى أن فيه مفارقة إلا أنه من الحق أنه أصل أعمال جياميه Guillaumetdun وإيتيان دينيه Etienne-Dinet وبيبي مارتان Beppi-Martin على الأخص. أما فرومنتان فقد كان واعياً بهذه الحميمية التي لم تكن قائمة بعد باعتباره ناقدًا أكثر منه رسامًا. ويبدو أنه أعلن ذلك في خطاب أرسله في ٢٥ يناير ١٨٤٩ (١) إلى نارسيى برشير Narcisse Bercher زميله في المحترف يحذره فيه من سهولة تناول الأعمال الفنية، وأن ما يعجبه على الأكثر في أعمال ماريهات هو الصدق الذى يتصور به أعماله: "تسلح بالشجاعة يا صديقى، الشجاعة. إننى مقتنع كما يمكن أن تقتنع أنت، بل إننى موقن بالنسبة للطبيعة فى بلد يقال لى إنها تذكرنا بقرى الصعيد، أن ماريهات أستاذ لا يضارع، ولكننى أرى مثلك أن ثمة أشياء ينبغى أن نقوم بها بعده أحس . فوق كل شىء أن ما يعوز الفنان الرحالة هو تلك الخصيصة المزدوجة النادرة فيما يلبو، خصيصة الصبر والصدق أمام الطبيعة. لديك الوقت أن تكون صبوراً، وقد برهنت بالفعل على أنك تعرف كيف تبقى فطرياً دون أن تتنازل عن ذاتك بإزاء الطبيعة".

مما له دلالة أكبر ملاحظات فرومنتان على الطبيعة فى مصر. إليك ما يقوله فى رسالته المؤرخة ٢٢ أكتوبر ، عن النيل من القاهرة: (٢) ضفاف مسطحة، منطقة أولى من الذرة الخضراء الطازجة ، وبعد ذلك تلال ذات لون أصفر صاف. صخور رمادية وبنفسجية ما تكاد تتألفها يد الصياغة. جواميس وأبقار على ضفاف النهر، هنا وهناك على مستوى الماء قرى صغيرة بيوتها من الطمى الجاف، وخمس أو أربع نخلات. السماء نقية بشكل لا يضارع، ناعمة ورقيقة. النيل ملئ بالطمى أكثر من أى وقت مضى بلون الشوكولاتة الصافية الذهبية والصندل يمزج عاب هذا الوحل الدهنى المزبد".

ليس هناك تلوين فى أى مكان كما يقول فى ٢٤ أكتوبر وهو قبالة المنيا. الأخضر منوع الدرجات، الرمادى واللأزوردى الحوشى للنهر وأزرق السماء الناعم تحل محل الفلاحين مرتدين السواد أو البنى وأخيراً مما يعد أكثر تبياناً للخصائص، ها هو يقول فى ٢٧ نوفمبر عن صباح يوم فى الأقصر وعن الدقة المدهشة للألوان: "النيل كأنه مرآة . وردى و أزرق باهت أكثر ما يكون صفاء".

شراع صغير وحيد ينبثق أبيض فى شساعة النور المشرق أقوى ما يكون، أبيض صاف واضح مسطح

(١) «أوجين فرومنتان : «مراسلات وشذرات غير منشورة» تأليف بلانشون Pblanchon دار نشر بلون Poln.

(٢) ذكره ج. م. كارييه G. M. Carré فى كتابه «كتاب ورحالة فرنسيون فى مصر».

بكل نقائه. نقاء دقيق لا يتجاوز حده أبداً ولا خوف فيه من الجفاف، نتجنبه بصياغة الموضوعات واختيار القيم وكثافة النغمة. نتجنب الأحمر، ليس ثم أحمر. قياس المسافات عن طريق القيم، وحدة النغمات بلمسة غالبية أو لمستين ليستا إلا بالأسود أو البنى أو الأزرق، نغمة صافية بيضاء قليلاً بياض القطن، ذلك على نهر شاحب، جبال رمادية أو وردية ذات صياغة محددة أو ليست لها صياغة وفقاً لساعات اليوم. هذه هي كل مصر!!.

وهكذا نرى أن فرومنتان قد اختار التصوير الاستشراقى فى الموضوع الذى تقدمه له تفاصيل تقنية تؤذن منذ الآن بهموم الانطباعيين الذين ينشدون الضوء تبني بيبي مارتان هذا التصور للشرق، إذ حاول أن يبقى التقاليد الحميمية التى أرساها بضع فنانين فرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(٢)

كان بيبي مارتان فى زمانه من أندر الفنانين إدراكاً للرسالة التى أملاها فرومنتان. أراد أن يفهم الروح المصرية وسرّ المشهد الطبيعى المصرى، ومن ثم عرف كيف يعطى لأجيالنا الشابة من الرسامين مثلاً عميقاً ودقيقاً.

إيجاد التوازن بين الكتل والخطوط، التآلف بينها بحيث يكشف عن الروح الحميمة للمشهد أو للموديل: هذا هو عمل بيبي مارتان.

ولكنه لكى يصل إلى هذا التناغم وإلى تصويره الكلاسيكى للنظام كان عليه أن يرقب الطبيعة خلال سنوات طويلة، وأن يدرك الوحدة الكامنة للكتل، وأن يعيد إبداع الموضوع عن طريق ذكاء لا تعوزه الحساسية ولكن بالعكس تساعد تلك الحساسية على النفاذ إلى أعماق فى سر الأشكال: أى أن يفك الشفرة، بكلمة واحدة، بفضل الخصصية الفطرية من ناحية، والوعى بقوانين التكوينات الوثيقة الحية التى تصل أحياناً إلى درجة السكينة الغنائية وتذكر بأعمال بوفى دى شافان Puvisde chavannes وموريس دينس Maurice Denis اللذين تأثر بهما خلال مرحلته الأولى.

علينا مع ذلك أن نؤكد الإسهامات المتنوعة التى حددت خصائصهم، وأن نستعيد مسيرتها لكى نحسن فهم وتقدير قيمتها.

كان بيبي مارتان حتى الثلاثين من عمره رحالة كبيراً، لم يكن من أولئك الرحالة الذين يذرعون كل البلاد لكى يشبعوا ظمأهم إلى الجمال فقط، ولكنه ينتمى إلى نوع آخر من الرحالة المتطلعين إلى المعرفة العشاق مرهفى الحساسية الذين يعودون بلا كلل إلى المواقع الأثيرة إلى قلوبهم (مثل البندقية والبروقانس ومصر) يعودون إليها كما لو كانوا نادمين على أنهم غادروها مبكراً، يقيمون فيها

ويجعلون منها موقعاً مختاراً ويشغلون ويجعلون منها موقعاً مختاراً ويشغلون فيها بحماسة.

ولكنها مصر التى اختارها نهائياً بيبي مارتان،



٢٤٧- إميل برنار

بائعات البطيخ - ١٨٩٥

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

طرة الجبل أو إلى الجانب الآخر من القاهرة في
المقابل تماماً، إلى المرج.

ذلك كله لم يكن يكفيه. إنه يريد أن يعيش في قلب
هذه الأحياء. يريد أن يحيا حياة رجل الشعب، وأن
يحس أوثق الإحساس آلام الناس لكي يفهمهم في
لحظات بهجتهم النادرة لذلك ليس من الصعب أن
ندرك كيف يعمل بيبي مارتان بكل ذلك الحب فلننظر
مثلاً إلى لوحته "حاملات الماء" بخطوطها الكهنوتية
التي تتجه بخطى بطيئة نحو النيل، وتلك القوارب
المتقلبة تبحر على عباب النهر إلى أبعد قليلاً، أو إلى
هؤلاء الموسيقيين الذين يتغنون بأنغامهم التي ملؤها

وطيلة أربعين عاماً تقريباً كان يزرع أحياء مصر
القديمة ويقضى أياماً بطولها في المقاهى البلدية،
ويرسم على عجل كروكيات لحوارى السيدة زينب،
ويدخل إلى دور السينما الشعبية ويقتنص الملامح
التي يرتسم فيها العجب والدهشة للناس أمام
الشاشة، بل نراه يشارك حتى في حلقة الذكر بعد أن
يكون قد تأمل غروب الشمس في نواحي الفسطاط،
وغالباً على ضفاف النيل العريق في قارب يدخن
المراكبية فيه الجوزة، وأحياناً يذهب البحث به شوطاً
أبعد فيسافر في قطار بالدرجة الثالثة إما إلى حفائر



٢٤٨- بیبی مارتان

«وجه سیده»



٢٤٩- بیبی مارتان

«أمومة»

شكاة بإزاء لامبالاة مدمنى البوطة، وأخيراً تلك المجموعة من النساء المقعيات بالقرب من قبر بحيث إن نبالة موقفهن تعمق الحس بخضوعهن بإزاء الألم.

لوحاته العديدة التى تصور الشجر تلفت الاهتمام بقوة خطوطها ونسق تكوينها.

الرسم عند بيبي مارتان له خصائص متعددة علينا أن نشير إليها:

أولاً: الخطوط المحيطة المرسومة بعزم وإصرار واضح، ثانياً: بثبات الصياغة. يتأتى ذلك بلا شك عن معرفته بالتشريح وعن تمارين متعددة مارسها لى يقتنص القيم المختلفة لتركيب الموضوعات. هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى عادة دراسة الحركات وترسيخ التوازن بينها عن طريق تكوين له خطوط متصلة اتصالاً صارماً.

نلاحظ أيضاً أن قسمات رسومه أساساً قائمة على التآلف. فهو لا يفقد نفسه أبداً فى غمرة التفصيلات، بل يكسب رسومه سعة تتحرر من كل قبضة ولا تتجاوب إلا مع الروح العامة التى تسرى فى مجمل الأعمال.

وأخيراً ثم صدق ووعى وصحو كبير فى استخدام الوسائل.

وهكذا يتخذ التكوين قيمة استثنائية فى أعماله. إن الفراغ المحسوب بمقدرة فى أعماله يكتسب قيماً موفقة، وثيقة فى المركز ومتحررة غالباً عند المستوى

الأول، بحيث إن التوازن يتأتى عن تنظيم الجماعات، كما يتأتى عن انطلاق الخطوط التألفية التى تدعم، بذكاء الأجزاء الغالبة فى التكوين.

فضلاً عن ذلك فإن الرسم فى لوحاته ينحو عن طواعية إلى البساطة، وتقل نتوءات العمل بحيث يتجه الاهتمام إلى الخصائص الدقيقة للون. الحال أن لوحة ألوانه المكبوحة الصحو، دون أن تغفل الألوان الأولية، تستدعى التنغيمات اللونية الصماء فى مشهد الطبيعة المصرى الذى يغلفه ضباب الصباح وغبار النهار.

لذلك يرى بيبي مارتان اللون من خلال تنويعات خفيفة يغلب عليها الرمادى، والأزرق اللازوردى والكوبالت، ولكننا لا نجد أبداً الأحمر القانى أو الأزرق الپروسى، وحتى نتذوق شاعرية هذه الألوان المرهفة المؤثرة حقاً، علينا أن ندرس عن كثب لوحاته عن النيل، فيا له من سلم رصين للرماديات، ويا لها من سكينه فى هذه الأزرقات الباهتة التى تنبض على نحو حميمى، مع أحمر أصم أو بنفسجى، مما يجعل من بيبي أكثر الرسامين إخلاصاً للانعكاسات الساجية للنيل العريق.

فى نهاية مسيرته الفنية يدفعه تموج مشاهد الطبيعة فى سيوة التى تغمرها الشمس، إلى أن يصعد من تنغيمات ألوانه التى لا تفقد شيئاً من جوها الحميم المكثف المتدبر، بل تكتسب مزيداً من النور عن طريق أزرق أو أحمر أولى يدعم التوافقات السكونية للأشكال.



٢٥٠- بيبي مارتان «نسَاء في المقابر»



٢٥١- بيبي مارتان «من واحة سيوة»



٢٥٢- بيبي مارتان

"دراسات"

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

(٣)

فى الفترة نفسها التى وُجد فيها بيبي مارتان، ولعدة سنوات، استقرت فى مصر كوكبة من الرسامين الأجانب. كان معظمهم يدرسون فى مدرسة الفنون الجميلة بين سنوات ١٩٠٨ و ١٩٣٥

اشتهر كاميلو إينوسينتي Camillo Innocenti ، وقد كان مدير هذا المعهد، بأنه رسام البورتريهات، مما لا يمكن أن نجد له تفسيراً اليوم.

أما فورشيللا Forcebla، وهو رسام ألوان مائية حساس وواع فى علاجه لانعكاسات الضوء، فسرعان ما وقع فى هوة نوع من التقليد الاستشراقية.

جوزيف بانبلو joreph Bavello يلفت اهتمامنا أساساً بصنعتة الدقيقة فى الحفر.

بعد ذلك كان روجيه بريقال Roger Bsevol يتمتع بشعبية عريضة، تُعزى على الأكثر، إلى موهبته باعتباره عنصراً فعّالاً فى الحياة أكثر منه رساماً. فقد أسس جماعة "السراب" la Chimeie التى كانت من أولى الدوائر الفنية التى عرفت كيف تخلق جواً من الحماسة والتنافس بين رسامى ونحاتى تلك الفترة.

إن توهج الحماسة وقوة الاقتناع جعلت من بيبي مارتان شاعراً من شعراء مصر الحقيقيين. لقد عاد إلى الانطباعية التى كانت قد نُحيت إلى المستوى الثانى بعد الثورة السيزانية، إذ أدخل فى لوحاته شاعرية مرهفة، ومن ثم أعطانا عملاً مصوراً بحب للطبيعة وباحترام مطلق لها.

لقد كان بيبي مارتان، من ناحية أخرى، أول رسام يعالج موضوعات الحياة الشعبية المصرية بروح من الصدق والإخلاص. فإذا كانت أعماله - وهى بدايات التحقيق الفنى لعاطفة مصرية نموذجية فى بابها - لم تكن موضع فهم سليم طيلة عقدين تقريباً من الزمان. وهى، حتى الآن، مازالت موضع إنكار من عدد من الفنانين ونقاد الفن، فإن ذلك لا ينال فى شىء من قيمتها الفنية، وعلى الأخص من الوجهة التوثيقية (بعض كروكياته تعود إلى عام ١٨٩٥، وتمثل مدينة التمساحية Cnorodilspoulis التى دُمّرت تماماً؛ بحيث يصعب أن نتمثل على نحو موضوعى، السنوات الخمسين للتصوير المصرى دون أن نعترف بالمكانة التى يشغلها فيه بيبي مارتان بجدارية.

لم يمض بريقال، باعتباره رساماً، إلى شوط بعيد. تتم روح تكويناته والخطوط التي تحددها عن أسلوب العام ١٩٢٠، بكل ما يعنيه ذلك من عيوب. وربما أفلت من هذا المأخذ مشاهد داخلية من كنائس قبطية يغمرها ضوء ميت يتضاد مع ذهب الأيقونات الصدي وانعكاسات حرير الأستار، والسطوع الفضى للكريستالات، وبضع "زهور". ولكن علينا أن نلتفت إلى تصويراته لـ "أغنيات بيليتس-les Choscnnde Bili-tis، حيث نجد القسمات أنقى وأكثر تحديداً من المعتاد. تتنوع حركة الخطوط، ونجد التوافقات أكثر جرأة، ونكتشف أيضاً نغمات موفقة لحسية عميقة كنا نتمنى أن نجدها أكثر في أعماله.

إننا لا نفهم حقاً، من ناحيتنا، افتتاح بعض الهواة بموريس بوايرى Maurice Boyrie، أما پوتى Pauty فإننا نشير عنده - ومن وجهة نظر توثيقية - إلى "مشاهد طبيعية من مصر" حيث إن الرسم والتكوين هنا من عمل معمارى، أما الرسام فلا يحقق هدفه إلا فى أندر الأحوال.

يواصل جابرييل بيسى Gabril Biesoy التعبير عن نفسه، لسوء الحظ، عن طريق وصفات انطباعية نفدت فعاليتها. لكننا لا ننكر عليه حساسية معينة فى فهم الضوء لا نجدها عند زملائه الأكاديميين. خوان سينتيس Juan Sintes رسام كاريكاتورى موهوب، واثق الرسم، لاتعوزه الروح اللاذعة ولا القيم التشكيلية بالذات.

وأخيراً، نجد أن بيوجلان Beoglin يرفض أن يتبع الدروب المطروقة للمدرسة. وعلينا أن نعطيه ما هو جدير به من إنصاف، لجرأته فى بدء مسيرة التصوير الحديث فى مصر، على نحو من الأنحاء. من خلال بساطة ألوانه وطزاجتها. ومقدره موفقة تماماً على استخدام مجموعات عريضة. وعلى أن يكسب التكوين سيمترية فى الخطوط مبسطة للغاية فى علاقاتها، يؤذن هذا الفنان ببداية رد فعل لن يتأكد إلا فى نحو عام ١٩٣٧، أقام الفنان فى القاهرة أطول من زملائه. ولا شك أنه أثر تأثيراً له فعاليتها فى التيار الحديث. ومن المؤسف أنه ظل هاوياً على الدوام.

الخلاصة أن عمل بيبي مارتان، على الرغم من بضع نغمات، مازالت أكاديمية باقية فيه، هو الوحيد المرشح للبقاء، من أعمال تلك المرحلة الأولى للقرن.

ومع ذلك فمن المجدى لأولئك الذين يرغبون أن يفهموا، على نحو أفضل، روح و ذائقة الجمهور والنقاد معاً فى تلك الفترة أن يرجعوا إلى دراسة موريك بران Morik Brin عن "رسامى ونحاتى مصر المعاصرين" التى نشرها "أصدقاء الثقافة الفرنسية" der Amis de la Culrre Frencaise. لقد تزلزلت الروح الأكاديمية التى سادت تلك المرحلة مع ظهور جماعة "الفن المعاصر". ولكن يظل من الصحيح أنه حتى اليوم ما زال النقد إما أكاديمياً فى الأساس فى ذائقتة، أو أنه يسعى إلى إظهار نوع من الإعجاب بالفن الحديث.

ب- مراسم القاهرة من ١٩٣٥ إلى ١٩٦٠



فتاة - ١٩٥٣

٢٥٣- مارجو قسيون

كان الرسامون الأجانب الشبان هم الذين أدخلوا في مصر أولى الأبحاث في الفن الحديث، في الأعوام ١٩٣٠ - ١٩٣٥، وبينما حاول عدد منهم - صحيح أنه عدد محدود - أن يُعبّروا عن أنفسهم في الحدود التي تقترحها الانطباعية. ومن ثم سوف نرى تياراً كاملاً للفكر ينحاز لأكثر الأفكار جرأة. ففي تلك المرحلة كان پوزانت Puzant وزوريان zorian وقييون Veillon، ودي ريز de Riz، وساسون Sassun بل وباباچورچ Papa Gorge وأنجـيلوپولو Anglpulo يعتبرون "ثوريين"!

على أن هذا الجمع الفتى قد هدأ عن طواعية. ويعرف تاريخ مراسم الفنانين الأجانب منذ تلك المرحلة ثلاثة مراكز مهمة؛ فمن المستحيل أن نصل إلى تصنيف أوثق وأكثر منهجية، والحال أن أعمال قيون ورينر بوشار Reiner Buchard أو نيميس Nemes، شأنها في ذلك شأن أعمال الرسامين الأرمن، لا توجد بينها صلة قرابة مشتركة: فإن رسامي الإسكندرية - مع أنهم يُكوّنون "جسماً اجتماعياً أكثر انسجاماً من رسامي القاهرة - كانوا يتبعون مبادئ تشكيلية متباينة فيما بينهم أشد التباين.

لقد ركّزنا في هذه الدراسة على الرسامين الذين

عاشوا في مصر، أولئك الذين اختاروا بإرادتهم الحرة أن يجعلوا من مصر مركز اكتشافاتهم التصويرية؛ لذلك نلاحظ اختلافاً عميقاً في الأسباب التي كانت تحدد التعبير التشكيلي عند رينير Reiner وقييون Veillon من ناحية، وعند إيريك دي نيمس Eric de Nemes من ناحية أخرى.

لن يكون من قبيل الإنصاف أن نغفل العمل الذي حققه رسامون عابرون مثل لوت lhote وكارزو Carzou وماتوشاك Matouchak وچاريم Jarema وداقيد دي بيتيل David de Bethel لكي لا نذكر إلا هؤلاء .

إننا نعرف تأثير داقيد دي بيتيل في مرحلة "القلقين". أما عن تأثير أندريه لوت Andre Lhute على رسامي مصر فيمكن القول إن هذا التأثير قد سبق ذلك بخمسة عشر عاماً، وأنه عرف تعاطفاً جديداً معه في نحو ١٩٤٧، بفضل التأثير الحميم لجاراباديان Garabedian أعضاء من جماعة الفن الحديث.

(١)

الهوى المشبوب والنظام: تلك أبرز خصائص عمل لوسي كارولين راينر Lucie Caroline Reiner؛ فمنذ البداية الجادة لهذه الفنانة في مرسوم فرانز هو هينبرجر Franz Hohenberger حتى تملكت ناصية



سوق الفخاريات - ١٩٥٠

٢٥٤- لوسى كارولين راينر

وعلى تحديد حياة الأشكال تحديداً بطيئاً وأكيداً، وعلى اقتناص انفعالات الكائنات، وعلى التقيد بنظام قاس، كل ذلك سوف يساعدها فيما بعد على أن تُضحى بالتفاصيل فى سبيل تأكيد المجموعة، وعلى حل مشكلة المستويات، وعلى اختيار نغمة اللون الغالب، وأن تجعله ينبض ، دون اللجوء إلى "التأثيرات"، عن طريق سلالمة من الألوان متنوعة تنويعاً قوياً.

منذ ١٩٢٩ كان بوسع هذه الفنانة أن "تُكون" اللوحة، وأن "تُسود" الخطوط بذكاء، وأن تُنظّم علاقات المستويات.

عملها تماماً، تسعى هذه الفنانة، وقد تحررت من صياغات أو من تقاليد المدرسة، إلى أن تفيد أكبر إفادة من تعاليم التقنيات القديمة التى سوف تتيح لها أن تبدع أعمالاً وطيدة. إن التصوير ليس من أقل خصائصه ثقة اللمسات وأصالتها.

ومن ثم ففى طيلة سنوات عديدة، تابعت الفنانة دروس أساتذتها من قيينا، وتشهد الموضوعات التى عالجتها فى تلك المرحلة بصنعة جادة (مشاهد ليلية، مشاهد داخلية من الكنائس، أديرة قيينيزستار Vie-neneustadr، ومشاهد من المحطات، وبورتريهات). إن هذا الحرص على فحص كل موضوع وتمحيصه،



٢٥٥- لوسى كارولين راينر

الصحراء الكبرى - ١٩٥١

فى مصر، وفى حى الحمزاوى بالتحديد، بدأت لوسى كارولين راينر أن تتحرر من صياغات الرسم. وبنفس القدر، ودون أن تسقط فى هوة التصوير التمثيلى بالمحاكاة، وهو الخطر الذى لعلها شارفته فى وقت من الأوقات، رسخت الفنانة توازن اللوحة بأن تخلصت من الجانب السردى "الطريف" للأحياء الشعبية؛ إذ ارتبطت "بحسابات" تشكيلية، وعلى الأخص بتنظيم جرعات ألوانها، وبالقوة الإيحائية للبيئة التى تتولد عن الألوان الحارة والحيادية. لوحة "البازار الأزرق" مثال له دلالتة عن عملها فى هذه الفترة. ما يسترعى اهتمامنا للوهلة الأولى هو كثافة

التفصيلات، ولكن التفصيلات تنداح بفضل "نبضات" ليس من شأنها أن تريح العينين. وهكذا فإن تطلُّع فنانة لم تكن استشرافية إلا ظاهرياً فقط، أصبح تطلعاً تصويرياً بحثاً.

سرعان ما اتسعت رؤياها، استرعت اهتمامها موضوعات جديدة ساعدتها على أن تُطلق جماع خيالها بحرية، من نحو مشاهد الطبيعة فى سيناء، والواحات، وبلطيم. ولكى ندرك مدى الحرية الواعية فى الوسائل التى استعانت بها، والجرأة فى إنفاذها، والسهولة فى كشف الطابع الواسع العريض للمشاهد الشاسعة والمشاهد الأكثر حميمية على السواء،



٢٥٦- لوسى كارولين راينر

فى السيرك - ١٩٥٣



٢٥٤- لوسى كارولين راينر

سيرك ميدرانو - ١٩٥٣

علينا أن نتفحص عن كُتب لوحاته الباستيل الكثيرة التي رسمتها تحت أثر سحر المشاهد الطبيعية. ذلك أن تصميم اللوحة هنا قوى التعبير، وعارم الحيوية وحسى أحياناً.

كانت تميل على الأكثر إلى المشاهد البرية الحوشية في سيناء، ومن ثم عادت إلى الخطاطات التي صنعتها لكي تُكوّن منها لوحات الصحراء؛ حيث نتعرف على وادي كيد Kid ووادي إصلا Esla في خطوطهما العريضة. الأحجار العاصفة، وصخب التآكل، والفوضى الصماء في الكُتل، كلها تحرك عالماً تصويرياً كاملاً تحريكاً ساحقاً. ومن ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦ كانت الفنانة تدرس مشاهد الحجارة، ومعنى التموجات الشاسعة الصاخبة للأرض، والهوة العميقة للوديان.

كانت تفتتها هذه العظمة العنيفة الرصينة الحوشية. نكتشف رؤياها الغريبة، وعبر حبها للشطح الخيالي عن نفسه في هذا العالم المدلهم المظلم. عاشت الفنانة من جديد حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ إذ انتقلت بها إلى هذا الإطار المثالي؛ حيث يخطط السندباد والصياد والعفريت طرقهم المحفوفة بالأخطار عبر الجبال والصحارى.

وعلى هذا النحو فإن هذا العالم الأخرس للحجارة يتخذ معنى، ويغدو ديكور ملحمة جديدة، تحت فرشاة راينر التي تحركها الحماسة. ترسم الفنانة هذه اللوحات العريضة بمقدرة؛ إذ تثبت فينا انفعالاتها

أمام هذه المشاهد الفاصلة.

تستخدم الفنانة خامة التيمبرا في الإعداد للوحاتها؛ مما يكسب العمل شفافية وطزاجة لم يكن الزيت وحده بقادر على أن يكسب إياهما في سُلّم من الألوان على هذا القدر من الصرامة التي تستخدمها الفنانة في المستويات الخلفية للوحاتها. ولنلاحظ - عرضاً - استخدامهما الدقيق للرماديات، وللأبيض، وللبنى الضارب إلى السواد؛ حيث تصل الفنانة إلى درجة من الأستاذية الحقة. ومن ناحية أخرى، فإن لمسات حوشية عن قصد وتدبر تتناغم على التكوين بالاستعانة بـ "نقلات" معينة.

سلسلة لوحاتها عن طائر "أبي منجل" وعن طائر "البطريق" تكون جانباً آخر من عملها؛ ففي السلسلة الأولى حرصت راينر أساساً على دراسة "حركة" الحيوانات؛ فنلاحظ هنا رؤياها التركيبية للموضوعات - اقتناص أكثر العلاقات حميمية، في كل موضوع، على الروح الأولية للتكوين؛ بحيث نجد، بسهولة الخطوط العامة التي بُنيت عليها اللوحة، من ناحية إلى أخرى، والوسائل المقدرة لتنظيم اللوحة في سلسلة لوحات "البطريق" Pelicam نرى رغبة حقيقية لاستخدام الألوان الصافية - الأصفر، وعلى الأخص الأبيض - مما يعطينا نغمة حقيقية طازجة عن طريق توافقات عديدة.

في نحو ١٩٥٢ بدأت راينر سلسلة جديدة من اللوحات موضوعها سيرك فيدرانو . وقد برهنت على

إتقان الصنعة في هذا اللوحات. والواقع أن حرية
اللمسة هنا واضحة، وتتم الألوان المستخدمة على
معرفتها بالموضوع الذي تتناوله، تتغلب هنا ألوان
الرمادي الداكن، الأصفر - البرتقالي، والأحمر
القاني. أما الحركات التي تنفذها بكثير من شطح
الفانتازيا فهي طبيعية تماماً. نذكر هنا لوحات Caval-
cade و"قزم السيرك" و"مناظر بهلوانية" وميكسيكانا la
Mexicana

(٢)

ترجع أصالة أعمال إيريك دي نيميس Eric de Nemes
إلى أن معرفته، المستندة إلى الذكاء بالتقنيات
المختلفة توحى بمعنى ثانٍ للتعبير التشكيلي عنده،
وإلى الأشكال المحسوسة لعالمنا الداخلي - وقد جرد
من علاماته العارضة - لكي تقودنا إلى نزعة ذهنية
تزداد إلحاحاً باضطراب.

إن هذا الفنان النازع نحو الإنساني فنان محتدم،
طلعة، يمضه القلق. رسالته حسية وذكية، إلى درجة
أن حدود التشخيصية ووظيفتها تتلاشى، وأن رؤياه
الخاصة تؤكد رغبته في ألا يلجأ إلى التعبير النهائي
عن التقاليد بل في أن يكتشف متطلبات الأسباب
الجديدة لحيويته.

ومع أنه ينتمي، بالانفعال، إلى التقاليد الفنية
لأوروبا الوسطى، فإنه - على نحو خطير - يدين
العنصر الأدبي الذي يسودها غالباً. وبنفس القدرة،

ومع أنه حدثي الروح، فإنه يدين مثالب المراهقات
والمغامرات الفنية السهلة. إن هذا الموقف في فهم
"المدارس" و"الأنواع" يجعل من إيريك دي نيميس
فناناً "راهنًا". وعلينا أن نتأمل، أيضاً، ما إذا كان
ميله إلى المغامرة ونوع من التلقائية (طيب المعدن)
يُكسب عمله طابعاً طليعياً يفاجئنا ويحيرنا بحيويته
الذكورية.

ولنقلها إذن: إن هذا المحرك لقسمات الرسم هو
أيضاً "محرك" للانفعال.

أعتقد أن ذلك هو السبب النهائي الذي يحدو هذا
الفنان إلى أن يتصور مثلاً لما هو "الجميل" ومعنى له.
والواقع أن الوجوه عنده - وهي مثالية وعميقة
الواقعية معاً في حركتها المستكملة التي لا مقاومة لها
نحو البحث عن أسباب جديدة للحياة - تكسب تطلُّعاً
حاجةً لأن "تحيا".

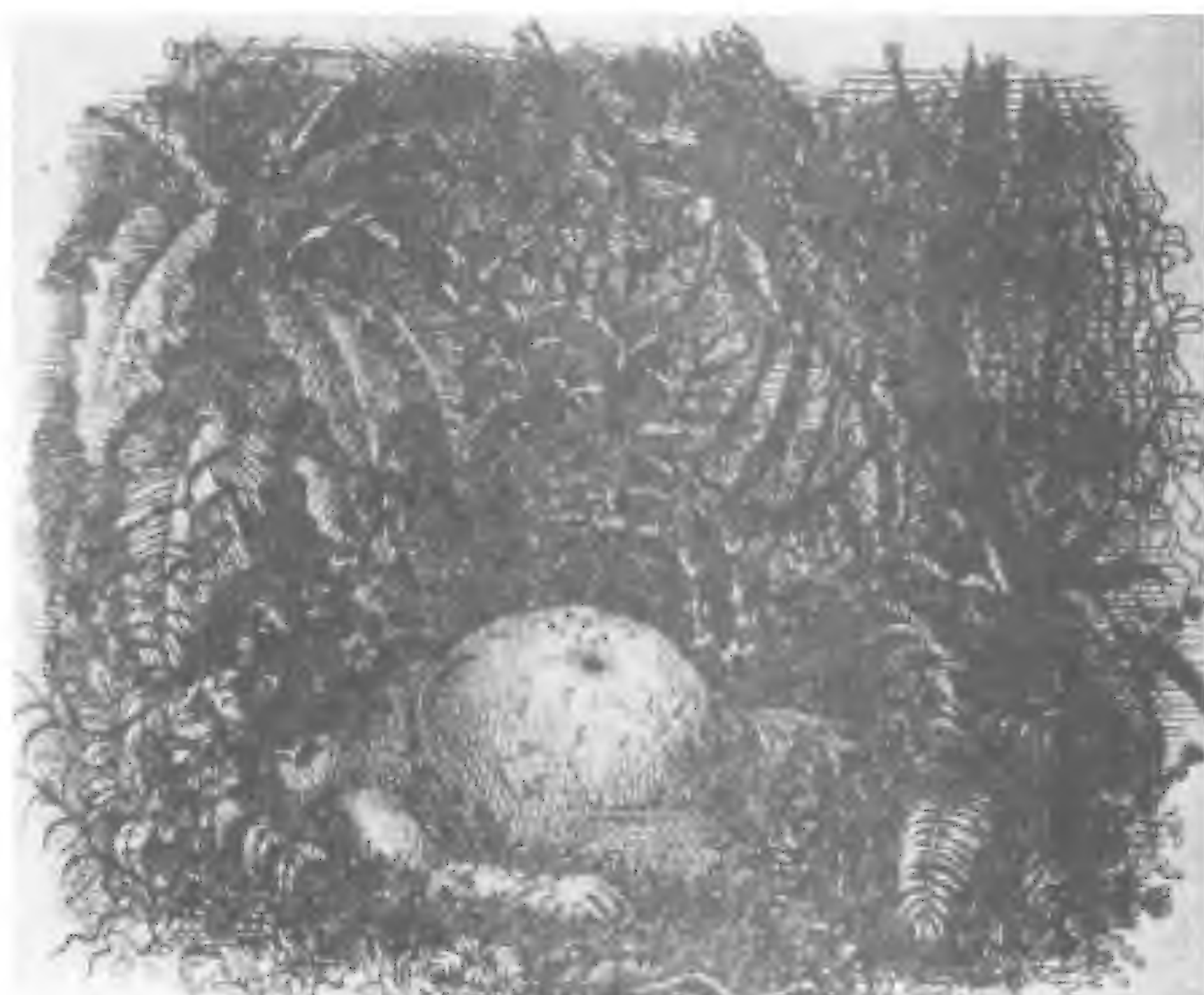
ذلك أن دي نيميس يجد المثال في ساحة الواقع؛ إذ
يؤكد - في طوايا الواقع - ما تفرضه علينا التساؤلات
التي يُوحى بها. فضلاً عن أن الذهنية في عمله تتأتى
عن ذاتية يُوحى إليه بها الموضوع، وتُلزمه أن يبقى
على هامش الحسابات الباردة التي يمتاز بها المزاج
الذهني.

ومن هنا فإن موقفه الصادر عن الذكاء يغذوه نسغ
حسي ناضج إلى حد لا يُضارَع. إن هذا الفنان



٢٥٨- إريك دي نيميس

القارب الذهبى - ١٩٤٦



٢٥٩- إريك دي نيميس

القارب الذهبى - ١٩٤٦



٢٦٠- إريك دى نيميس باولو فرانشييسكو - ١٩٤٧

الإنسان وبين الفنان الذواق، والحوار مع هذا الأخير وحده. إن فنه يستهدف المثقفين وأصحاب الذوق الرفيع.

وبذلك يُوجد أسساً للتنافس، ويُدين السهولة والخضوع للموضة، ويث روح الحماسة.

لذلك فإن دى نيميس - إذ لا ينتمى إلا إلى تقاليده الخاصة- يصل إلى هذا التوازن ، هذا المفهوم العالمى

الذى يحسب حساب كل شىء يجد لعبته فى هذه الحسابات: إنه يتصور كل المشكلات فى إطارها العام، ويطمح إلى إيجاد تآلفٍ بين أكثر العناصر تنافراً مدفوعاً بحاجةٍ داخليةٍ إلى "الفضول البنائى".

ومن ثم فإن دى نيميس إذ واجه بين شهوته التى لا تُنقع غلتها فى الفضول وبين حاجته فى ألا يحتفظ إلا بالجوهرى، استطاع أن يُرسى أسس الحوار بين



٢٦١- إريك دي نيميس

القارب الذهبى - ١٩٤٦

المتنوع للنظام الذى يُدرجه فى تيارٍ فكرى قريب من مدرسة باريس.

إن هذه الروح التى تحتفظ بذكرىات من أصقاع الشمال، والتى تتأقلم مع الفكر الرمزي، ويخامرها ما هو أكثر من التعاطف مع السيرىالية، تحمل إلينا رسالة مثقلة بإسهامات المثل الأعلى لأكثر المدارس أصالة. إن التصوير الذى رسمه "الجحيم" (دانتي) ولـ"الحكايات" (سيريل دي بو) Cyriel de Baux مروراً

بالرقصة المقبرية (سلسلة من ستة رسومات بالحبر الشينى) والقطرس le Minotaure، و"الساخرة" la Sor-ciere و"بعد ظهر حيوان" l'Apie-Mididun Foune، و"القارب الثيمل" le Bateau Ivre و"الرحلة" le voyage لبودلير، و"الأغاني السرية" le Chants secrets و"رأس برونزى" Tete de Brnye (مجموعة أدريان دي منشه Adrien de Menasce حيث يواصل الفنان والمثقف الذهنى رحلتها نحو الحدود القصوى للذة ومضض اكتشاف الذات.



٢٦٢- إريك دي نيميس

القارب الذهبي - ١٩٤٦

إن عمله الصادر عن الشك، والذي يتولد ويحيا عن حافز تطلُّعٍ حارٍّ باستمرار بحثًا عن نظامٍ حي يتجاوز بذكائه الإمكانيات المألوفة للتوازن الكلاسيكي في عصور الانحطاط الجمالية.

(٣)

لم يعطنا التصوير المعاصر المقدرة على تذوق البحث فقط، بل أعطانا، أساسًا وفوق كل شيء، الهوى المشبوب بالبحث. إن فنان القرن العشرين يرى

أن العمل الفني لا قيمة كبيرة له إذا لم يكن التعبير المستخلص منه تعبيراً عن القلق؛ أي القلق التشكيلي بعمق الذي ينطوي على النغمات المتضمنة فيه، على قرابة بالفكر في مادة تتطلب حسًا بالواقع المادي- ومهما بدا ذلك من مناورة - تتطلب أيضاً هوية روحية من هناجا، مصطلح "روحية المادة" الذي يوحى تماماً بديناميا التصوير المعاصر.

مارجو فييرون Margot Veillon إحدى فنانات "المادة



«ميناء نيلي»

۲۶۳- مارجو قسيون

الروحانية"، وهى من بين فنانينا تمثل، لأعلى درجة، روح التعريف الذى نعطيه هذا المصطلح.

مجمل إنتاج مارجو قبيون الذى يميل إلى "التشخيص" يمكن أن ينقسم إلى ثلاث مراحل مختلفة فى روحها وفى أهدافها. ومع ذلك فعلى أن نعترف أن الفنانة قد عرفت كيف تقرب بين معطياتها غير المتشابهة، وذلك بنفازٍ فريد لروح هذه التيارات، وهى أيضاً قد تناولت - فى علاج كل منها - هذه التيارات بحس نقدى لا هوادة فيه وحاجة مستمرة للبحث والتقصى.

تمتد سنوات دراساتها حتى ١٩٣٢، وطيلة هذه الفترة استخدمت تقنية أصيلة هى تقنية تصويرية أكثر منها تشكيلية. وقد علمتها هذا السرّ نحاتة روسية تعرفت عليها فى باريس، هى سونيا بينوفيتش Sonia Bahinavitch، وهو سر يتكون من دقة كاملة وضبط يكاد يُشفى على الجفاف فى التفاؤل، ويترك للسرد حرية أكثر مما ينبغى. كل موضوع يُرسم على حدة، تتحدد خطوطه المحيطة عن طريق قسّمات بطيئة معضلة تتيح لنا أن نتصور الوسط الذكى يحيط بالموضوع وإمكاناته المختلفة من حيث المنظور. تنقطع هذه الحرية عن روح معينة للتكوين، وذلك عن اختيار عفوى، سواء كان موفقاً أو غير موفق، يمتُّ بالقُرْبَى - فى بنيته النهائية - للسيريالية.

(١) «كراسات م. قبيون» نص غير منشور.

ولحسن الحظ استطاعت مارجو قبيون أن تستعيد نفسها، على وجه الدقة، فى اللحظة التى أوشكت فيها أن تقع فى هُوّة التصنُّع، وبشجاعة مرموقة أخذت تدرس الأساتذة، وعلى الأخص الفنانين الإيطاليين فى القرن الخامس عشر، وجوجان، وقان جوخ.

إن هذا الخيار وحده يمكن أن يُوجّه النقد، وأن يعينهم على فهم الروح الجديدة التى تظهر فى أعمال مارجو قبيون. والواقع أن رسامى عصر النهضة الإيطاليين قد علّموها عظمة التصوير الغُفل عن الإمضاء^(١) (على حد تعبيرها)؛ إذ تعرفه هى نفسها، وتطلق عليه "التصوير بامتياز"، ذلك أن قبيون "تحب التصوير الدقيق المتوازن توازناً قوياً، بحيث لا يشطُّ الانتباه لا عن الموضوع ولا عن ذهنية وعقلانية التصوير"، ولكن ماذا يستطيع الفن، أياً كان توازنه، من غير الحساسية؟ ومن ثم فإن مارجو قبيون قد تطلبت من قان جوخ - وهو الأقرب إلينا - تلك الخصيصة النادرة للتصوير المؤثّر حيث تكتسب الدراما الشخصية للفنان، تحت مداعبة ألوانه، رغبة جامحة مشبوبة فى الحياة، وهكذا وجدت مارجو قبيون طريقها، طريق الحساسية المحكومة بقوانين التصوير التقنية. ومن هذا الانفعال الجديد تولّد اهتمامها بمصر، لا من حيث الجانب العاطل غير المجدى من مصر، كما وصفه فرانسيس كاركو Fran-



«غسيل الخضار»

٢٦٤، ٢٦٥- مارجو فييون



طبيعة صامتة - ١٩٦٦

٢٦٦- مارجو قبيون

أولاً، بوصفها فنانة: أعنى بذلك أن هذه المشكلة لا تهمها بذاتها، بقدر ما تهمها العناصر الجديدة التي عليها أن تكتشفها حتى تصل إلى توافق بين الانفعال والشكل.

وقد وصلت مارجو قبيون إلى ذلك - وهي بالغة الثراء داخلياً - بعد أن مرت بمحاولات لا حصر لها.

يتحرر الخط عندها؛ إذ يقصد إلى أن يكون خطأً تعبيرياً، لا صلة له بالرتابة، مشبعاً بحمياً مترعة

cis Carco في "قصر مصر" Palace d'Egypt، ولكن مصر التي تفيض صدقاً وإخلاصاً، ملهمة شعر يعتمد على هيبة الذات هيبة كاملة دون نقصان، مصر حياة الفلاحة البسيطة التي تعجن خبزها أو تحصد محاصيلها.

ذلك هو عالم مارجو قبيون؛ العالم الذي حاولت أن تفهمه، وأن تحبه، والتي ارتبطت به بعلاقات حميمية طيلة عشرين عاماً. ولكنها تضع المشكلة الاجتماعية،

بالحِصافة والسخرية. للون سطوع جلى، موضوع على عجل، تحتفظ ترتيباته الموفقة بعفوية ليس فيها أدنى "حمية" زائفة، شأن صناع اللون، حيث الحيوية مصنوعة، وليست محسوسة.

بعد ذلك تأتى مرحلة الإنتاج الكثيف؛ حيث تُثبت مارجو قيين كل موهبتها. وقد أُطلق عليها مرحلة "التمزق"، ولكنى أجد هذا الوصف البربرى أدبيًا، نوعًا ما، وأؤثر أن أسمى هذه الفترة بمرحلة التضادات. ثلاثة أعمال من هذا الاتجاه الجديد جديرة بالاهتمام: "الطفل النازل من السلم" و"رقصة التحطيب" و"الموسيقيون المستنيرون"، نفى اللوحة الأولى يتجاوب تضاد الخطوط مع تنوع الألوان الخام لموضوعه ببراعة وذكاء. وتتأى ديناميكية اللوحة بتدرج المستويات الداخلية، بينما يذهب الشكل العام إلى سلسلة من "الصدمات" الخطية الموضوعة بحيوية. أما "رقصة التحطيب" فإن تكوينها أكثر حياة؛ حيث تلعب تضادات الكتل التى تحددها ألوان زاهية، بحكمة وحِصافة؛ مما يكسب الحركة طابعًا تعبيريًا صارمًا. أما لوحة "الموسيقيون المستنيرون"؛ حيث نجد علاقات الألوان منظمة تنظيمًا جميلًا، فإنها تستمد قيمتها من تشابك الخطوط تشابكًا ديناميكيًا. التصميم هنا حى، كله دعاية، وهو وحشى أحيانًا.

ثم تأتى بعد ذلك طريقة "تشخيصية" للفنانة، هى توليفة من تيارين سبق أن ذكرناهما: توليفة روح الكتل، والقيم الخطية. وقد أعطتنا مارجو قيين، بهذه

الروح، سلسلة من لوحات الجواش والألوان المائية والمونوتيب والحفر وحتى الموزاييك وغيرها. وهنا نرى "حِصافة" غريبة فى لوحاتها المرسومة أو المصورة أو المحفورة، توحى بالانطلاق، وباهتزاز ونبض الكتل، بالثقة فى اختيار الأحمرات والأصفرات والبنفسجات واستخدام الفراغات، ولكن ملء التعبير يتأى أساسًا من الإيقاع الذى تفرضه الفنانة على تكويناتها. ذلك توازن وطيد، نحس فيه استمرارًا للحركة، والدورة الحاسمة الباترة فى التناول، والتنغيمات العصبية للون، كما يتأى التوازن أيضًا وأساسًا عن تطلب متكافئ للانفعال والذكاء، مثبتة الفنانة فى عملها.

إن لوحاتها مثل "البياعون" و"ماخضة اللبن" مثال على ذلك، إلا أنه لا تقل عن ذلك قيمة لوحاتها الأخرى التى يتضح فيها التصوير على نحو أكبر، مثل مشاهد الريفية فى قرية المعادى البدوية؛ حيث للون جاذبية رئيسية، وهو مصدر الانفعال التشكلى، الألوان هنا منداحة اندياحًا خفيفًا، لها طابع حميمى، وفيها انفعال صادق مستمد من عمق الحياة اليومية.

* * *

إن الأبحاث الأخيرة لمارجو قيين ذات دلالة أكبر؛ إذ تشتمل على عملها التشخيصى الذى تصورته ونفذته منذ ١٩٥٥.

من ناحية أخرى، فإنه يبدو من الغريب أن فنانة حديثة على هذا القدر من الثراء والهوى المشبوب بالخطوط والألوان لم تسع إلى التعرية الأولى للتعبير

عن انفعالاتها. وصحيح أن الموتيفات عندها لا تعوق الجوهر التشكيلي للعمل، ولكن من المثير دائماً أن نرى خلف البصرية الواقعية لعملها "عين" التجريد؛ فقد جاءت هذه اللحظة.

من المثير للاهتمام أن نعرف الحوافز التي كانت وراء هذا التطور. كانت مارجو قبيون تبحث - منذ وقت طويل - عن مادة تصويرية مستمدة من الحياة المادية التي يمكن نتيجته لإيحائها أن تجعلها تجريدية أو على الأصح أن تضيف عليها لغة تجريدية. وقد وجدت هذه المادة في جبال مصر الصحراوية: الرمال متعددة الألوان بسلالمها الأولية، الأحجار، حصى البحر الأحمر أو الواحة البحرية.

وأمام هذه الوحدة الموحشة في الجبال والصحارى وجدت الفنانة نفسها في مواجهة مشكلة جوهرية في الفن المعاصر: كيف يمكن حل معادلة صحيحة أبدية طيلة كل الأزمان هي معادلة علاقة الأشكال في الفراغ بالبعدين الأولين للوحة؟ كيف العبور من المربع إلى الدائرة، ومن المكعب إلى الحلقة؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن أن ينظم اتجاه الخطوط التكميلية بنفس القدر الذي نظم فيه حوشى المرحلة الثانية وتكعيبها مستقبل الألوان التكميلية؟ ماذا يمكن أن يكتشف المرء أيضاً من حيث سلّم الألوان من الانتقال من شكل مطلق إلى شكل مطلق آخر؟ وأى مكان يشغله إشعاع الخط المنحرف بالنسبة إلى النور الكامن في المنحرف؟ وكيف يمكن أخيراً إخضاع التنويعات

الأصلية للطبيعة في الضوء الكامن للوحة الموضوعة على الحامل؟

ذهبت لعبة التجريد بمارجو قبيون إلى شوط بعيد بل إلى أبعد مما تنبأت به. إن اللوحات الأخيرة التي رأيناها في مرسومها تثير بعض هذه المشكلات. ومن أكثر الأمور دلالة: حركة الخطوط الاختزالية في علاقاتها بالخطوط المنحرفة. لعبة الأشكال المحيطة بالمحور نفسه والعلاقة بين العموديات والمنحرفات توليفة شبه الخط الدائري المحيط بالمربع الذي يتجاوب مع تعدى المستطيل.

إن هذا الجزء الذهني من العمل لا ينتهى به الأمر إلى الجفاف. على العكس، إن له دلالة كبيرة؛ ذلك أن عنصراً مادياً يلعب دوره، وتُعالج سطوح اللون وفقاً لأوضاع مختلفة للغاية من التحبيب والتضويء تمتزج غالبية الأصفرات والأحمرات والأبيض الساطع في رماديات أساسية وفي أسودات ضاربة إلى البنى، ويتجاوب كل ذلك مع تنويعات الخط البارز ونسيج الفقرات التكميلية.

إن صنعة مارجو قبيون متينة وطيدة؛ إذ إنها يمكن أن تواجه الزمن بلا خشية. تستخدم منتجاً كيمياوياً نقدمه تسهيلاً للأمر باعتباره نوعاً من الصمغ لا لون له استبعد منه أى نوع من الحامض الذي يمكن أن يؤدي إلى تغير في اللون دون أن ندخل في الاعتبار الصعوبات التي تظهر أمام باحث طُلعة إلى حدٍ يقل أو يكثر: امتزاج بلورات معينة مع الأحجار في تزاوج



«طبيعة صامتة»

٢٦٧- مارجو فييرون

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

حالة توازن، خطوط ذات سطوة كسطوة التعاويذ والرقى، سحر سرى فى أصداء اللون: تلك مشكلات وطموحات حقيقية، مطلق تشكلى ينطلق على الطرق العريضة لمصالحة بين الروح والمادة، وبين الشكلى واللاشكلى.

* * *

وعلى سبيل التلخيص أقترح فيما يلى أن الثوابت العامة لعمل مارجو فييرون هى أولاً حبها للبحث. تُعرّف الفنانة نفسها بأن تقول: لا أفهم كيف يكتفى

للألوان التكميلية، مثال ذلك سلّم من ألوان الأبيض والأزرق والأحمر، ولعب يوشك أن يكون متجانساً بالأصفر والأحمر والبني... إلخ.

وهكذا نرى أن الجانب التقنى من العمل مثير إلى درجة كبيرة. والجانب الروحى لا يقل عن ذلك إثارة، وأعنى بالجانب الروحى جانب الذكاء الصاحى. خلاصة القول إن العلامة الجوهرية لهذا التصوير تكمن فى سعة التكوين؛ مما يفتح إمكانيات كبيرة للغاية أمام الحلم وأمام التجريد البحث. أشكال فى



«إيقاع»

٢٦٨، ٢٦٩- مارجو فييون

تطور من أكثر التطورات صرامة ومنطقية مما يُتاح لفنان أصيل. لم تترك شيئاً لصدف الخيال، بل يبدو أن ما هو غير متوقع كان محسوباً حسابه، المعجزة تكمن بالضبط في أن هذه الحسابات تبدو منطقية وغير متوقعة على السواء. تتسع ساحة التأمل التشكيلي عندها حتى تصل إلى المغامرة القصوى للخبرة الإنسانية الكلية: تنوع الأنواع، السعى إلى المطلق، الخيال عارم الحيوية، المنطق الكامن وراء المبادئ الأبدية للتوازن الذي يُعيد إبداع الحياة والفكر معاً.

رسام بأسلوب واحد للتعبير. تنضح مسيرة مارجو فييون انطلاقاً من هذا الاعتراف الجوهري. لقد حيرت بعض النقاد، وأمل أن تستمر في أن تثير حيرتهم حفاظاً على موهبتها. ليس ذلك لأنه لا توجد هناك تغيرات كبيرة في عملها، ولا لأن هناك أساليب لا علاقة بين بعضها بعضاً، ولا لأن هناك حاجة للتجديد دون روح نقدية ذاتية، ليس الأمر بذلك من شيء. إن مارجون فييون على العكس حالة فريدة تكاد تكون غير مسبقة بين الرسامات. كل شيء في عملها يصدر عن



«سماك من سيدى مبارك» - بلطيم

٢٧٠- بورشار سميكة



٢٧١- بورشار سميكة

الشعر الشعبي - ١٩٤٩

وانطلاقاً من ذلك، فإن هذا القلق عند مارجو فييون
يثير أمام مُتلقى فنّها أحد الثوابت الأخرى في عملها،
وهو هبة الحياة. إنها فنانة الحركة، وهي أيضاً فنانة
التوازن، ومن هنا تظهر ثنائية موهبتها: شهوة عارمة
للحياة، وحب حاسم للتوازن .

(٤)

إن ذكريات الطفولة تفسر غالباً أسرار ما تحت
الوعى عندنا، وهي التي تسم بميسمها أساليب

التعبير المختلفة، وتؤثر على الفنان في تطورها الخلاق
تأثيراً يتراوح ما بين القوة والخفوت. تمضي
السنوات، ومهما تطورت رؤيانا ومهما كان التغير في
إطار وجودنا، فإن بصمات الطفولة تبقى قوية وحية
إلى حدٍّ مخيف، بل إنها تبدو كما لو كانت واقعاً
محرقاً في عمق كياننا الخفى. البرهان على ذلك في

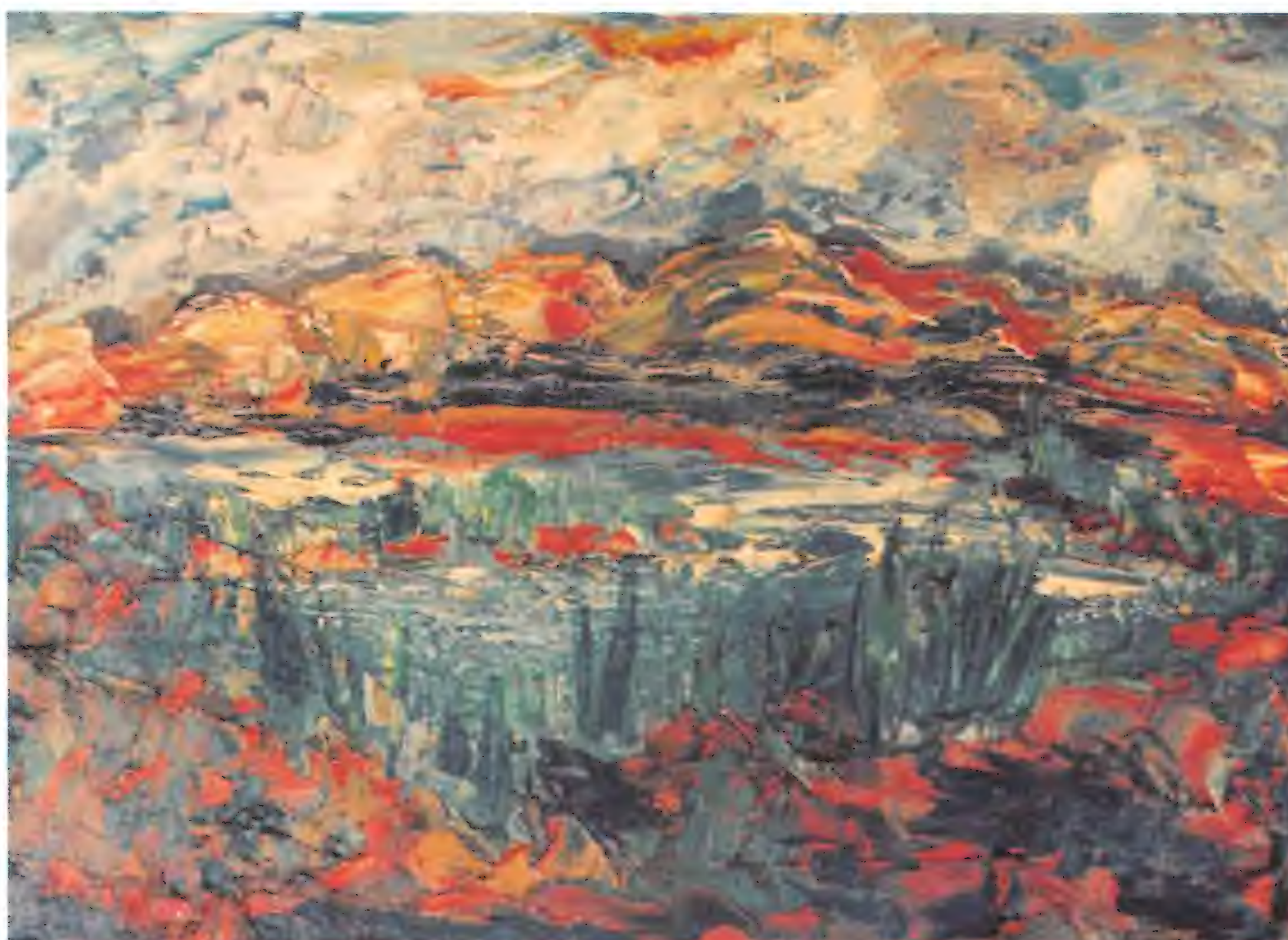
عمل ميكايلا بورشار سميكة Micaela Burchard Simeika،
ومنذ صباها الباكر قامت ميكايلا بأبحاث شديدة
التنوع عن اقتناع حاسم بأن تفضي سر كل شعب،



فتاة - ١٩٦٠

٢٧٢- بورشار سمكة

(متحف كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية)



منظر خلوى موحش - ١٩٥٣

٢٧٣- بورشار سمكة



٢٧٤- بورشار سميكة

كنيسة سانت روش - ١٩٥١

وأن تكشف التحليات الفنية المختفية تحت أعماق الطبقات البائسة، وأن تظهر في النهاية الشعر الذي ينبع الرؤيا الواعدة والمثقلة للعمال في غمار عملهم، ومن هنا نفهم أن عملهم، ومن ثم نفهم أن عملها، مشبع بتيارات من الشجن والوحشة، وأحياناً من البهجة والصدق.. ذلك هو الوجه الآخر من عملتنا المشتركة، الوجه الأمر من وجودنا.

فإذا فرغنا من ذلك فلننتبع التطور التشكيلي في عمل هذه الفنانة.

منذ اللمسة الشهية للمساتها؛ إذ تتناول الحية البرازيلية حتى التوزيع الأوركستراالى الباهر الذي تلهمه إياه ضفاف النيل العريق، عبوراً بباريس، وهو تصوير صافٍ أحياناً أو معتم قاتم، مفرغ خاوٍ أناني، وأحياناً ملئ وحى، أو تصويرها للهند بروحها الصوفية الخشنة، استعادت هذه الفنانة سلماً كاملاً من الذكريات الثرية بالإيحاء، بفرشاة محمومة ذات لمسات وثيقة أساساً ثقيلة الأنفاس ومريحة في آنٍ معاً.



٢٧٥- بورشار سميكة كنيسة القديس - ١٩٥٣
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٧٦- بورشار سميكة سمكة الصحراء - ١٩٥٠

إنها تقدم نفسها لنا بصدقٍ يكون سحرياً، يتطور عملها بتطور انفعالاتها الإنسانية والمحضة والأقرب إلى جوهر كيانتنا؛ لذلك فإن لوحاتها "كريسماس فى البرازيل" تقتنص بكل تلك الحمياً أكثر العناصر تنوعاً مما يخلق مناخاً يطمح كلُّ عنصرٍ فيه إلى العالمية، وحيث كل فقرة من هذا المشهد الفانتازى - إذ كل حيوانات الجنوب حرصت على أن توجد - إحياء مفاجئ روحه مازالت طازجة بكرةً، نتعرف عليها بفرح فى شعر الألوان التى تُبدعها.

فى لوحاتها "جوديت حاملة" تجد التعبيرية صياغة جديدة. إن التكوين بسيط فى حد ذاته ومجرد من كل أثر للتقاليد المريحة. والخطوط القوية تُؤتى أثرها العام المركز فى الجزء العلوى من اللوحة، وعلى الأدق من الخط الذى ينطلق من اليد المنقبضة إلى الشفتين الحسيتين مروراً بالدقن الذى ينم عن استعلاء .

إن البساطة التى يُعالج بها هذا الجزء المركزى ينم عن مقدرة للنفاذ إلى العمق النفسى. عرفت ميكايلا بورشار أن تكسب فازه الأزهار الكبيرة، والثوب الشرقى المزخرف، والفراشة الرمزية، قيمة كامنة تتجاوب تماماً مع الخطوط الأساسية للوحة، وبنفس القدر فإن تعبير الوجه بكل قوته، وفن تناول صياغة اليد، قد أسهم فى التوفيق الذى صادف تلك اللوحة.

لم يظهر اسم ميكايلا بورشار إلا فى مايو ١٩٤٧ عندما عرضت فى جاليرى جون كاستيل -jeanne Cas- tel أربع لوحات مهمة: "شاعر الشعب"، "الألم"،

"سيماوسرافيا" Semaosaravia، "فتاة باهية"، وسوف تؤكد مسيرتها الفنية بأبحاث جديدة أكثر حسماً. فإذا لم تكن لوحاتها أساساً تستند إلى التكوين فإنها تشى باهتمام بالإخراج صادرٍ عن مقدرة كبيرة. صورت هذه اللوحات فى البرازيل، وهى تبقى على ذوقٍ واضحٍ فى إثارة الألوان الأخضر والأحمر والأحمر القانى. ومن المجدى أن نشير إلى أن ميكايلا بورشار - فى هذه المرحلة - كانت تميل إلى أن تجعل ألوانها خافتة، وبخاصة فى سلّم الأحمر القانى الذى يعطى تأثيراً بأنه صادر عن عجينة قديمة للون.

* * *

تأتى بعد المرحلة البرازيلية أعمال نفذتها الفنانة فى باريس. هنا يرتفع سطوع الألوان لتصبح العجينة أكثر ثراءً وأقوى إحياءً، وتتجاوب عن كثبٍ مع صدمه الإلهام المستمر لهذه الموهبة فى ارتجال مشهد وفى أغرب الوقائع. باريس - عند هذه الفنانة - مدينة كبرى يغلفها الضباب، وتحيا الضواحي من جديد بكل ما تتسم به من شطح خيال، واللون يغلف البيوت القديمة فى آخر انعكاس لضوء النهار الذى يبدو كأنه يعانى من الألم : معابد البؤس الإنسانى. إنها تصور بالتناوب قصيدة شارل إتيان Charles Etienne "بيت الموت"، كما تصور دراما "جائع الزهور الأعمى" و"بائع الجرائد فى الحى اللاتينى" و"مواقع سان سيفران ذى السبحة"، وتزدهر موهبتها كل الازدهار فى لوحة "الوفر تحت القمر الأبيض" ولوحة "مهد

القديس روك"، وأخيراً لوحة "سيدتنا عذراء الصيادين". نقف برهة أمام هذه اللوحة الأخيرة؛ فهي تمثل مرحلتها الباريسية، وتؤذن بروح إنتاجها المصرى اللون هنا هو صاحب السيادة؛ فهو الذى تخلق فى رؤيا للفنتازيا القاسية. فالمرء يشعر بالارتياح أمام هذا المشهد؛ لأننا نحس أن ما كان غالباً فى تنفيذ لوحة ليس تمثيل أو محاكاة مشهد طبيعى ما، ولكنها اللوحة الحية لحالة من حالات الروح.

* * *

عندما تأتى الفنانة إلى أرض النيل فإن موهبتها التى تسعى دائماً إلى إيجاد لغة جديدة، لا تفرض نفسها إلا بعد سنتين من العمل المتصل وعن طريق شغلٍ كنا نتمناه أكثر خضوعاً للنظام. تقل العجينة التعبيرية التى كانت تستخدمها الفنانة أكثر فأكثر، بل إن إيقاع لوحاتها يصبح أكثر خضوعاً من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ميولها فى التلوين التى كانت حتى عندئذ تفضى إلى تعتيم فى النغمات تحول عنه أو تماس ليس مع مصر فحسب، بل إلى وضاعة شرقية.

نحس هنا أننا نحيا حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومع ذلك فها لها من سلالم لونية تبلغ حداً بالغاً من البساطة والصدق. إنها تصل هنا إلى الموقع الأسمى الذى ينتهى إليه فنان يسعى إلى إبداع وهم يظل مع ذلك حقيقياً. وأعنى بالحقيقى الذات، وحقيقة

الطبيعة التى ليست هى الحقيقة التى نراها، ولكنها الحقيقة التى يجب أن نعرف كيف نقرأها خلف المظاهر التشخيصية. فهمت الفنانة مصر بل نفذت إلى عمق هذا الشعب الذى يحتفظ بتقاليده احتفاظ المحب، الذى لا يهاب أن يواجه الحياة الحديثة مع إبقائه على تحفظات معينة لا يستطيع أحد إلا الزمن أن يزيلها. الموضوعات التى تعالجها الفنانة تقع فى داخل الروح، وليست فى شكل منتجات قديمة، ويغلب عليها العنصر البنائى كما يحدث فى قصيدة "الأمهات"، وفى حل مشكلة اللوحة فى "خبرنا اليومى"، وفى "الأسطورة المحلية فى لوحة" و"يجرى النيل على الدوام".

لوحة "خطيبة القرية" جديرة باهتمامنا على وجه خاص؛ ذلك أن الألوان المتموجة تنقل بإخلاص الجو الداخلى لمشهد مصرى تماماً، أما الديكور المعمارى الذى يستخدم فى المستوى الخلفى فينم عن معرفة بالمنظور وعن حسى كامن بالفراغات. سرعان ما تأتى بعد ذلك دراسات تتسم بالروح نفسها "مشهد من القاهرة" (بينالى البندقية ١٩٥٢) "يوم الخبيرز" وخاصة "يوم العيد فى نقاده"، وهى تتسم بتنظيم بسيط زخرفى وجميل قريب من روح الجداريات. حرصت على أن أقرب بين هذه اللوحات الثلاث لسبب بسيط، ولكنه يثير مشكلة يجب حلها: متى وكيف تصبح اللوحة مثقلة أو غير مثقلة؟ نأخذ على سبيل المثال لوحة "يوم العيد فى نقاده" فنلاحظ التصوير الذى تقدمه الفنانة لمشهد مركب؛ فهى تعارض بين

أجزاء تتركز فيها الخطوط وبين أجزاء أخرى يتحرر فيها الفراغ مما يوجد للمتلقى موقعاً ترتاح فيه العين وتزداد فيه حدة اللون نتيجة للتضادات.

بعد ذلك تزداد ألوان هذه الفنانة غرابة أكثر فأكثر يتجاور الأخضر - الأزرق مع الأحمر البرتقالي أو الأسود ذى الأصداء الغنية، بينما نجد أن السلالم المختلفة للأزرق تذكرنا بالعمق المقنع عند باتينير - Pati-nir. إن عيون شخصياته التى يسكنها نور غامض ومتسائل يضيئها حلم مقنع إلى الأبد لا يهاب الموت، وينتمى إلى عالم الألفاظ التى لا يمكن فض أسرارها، بل هى أن نذهب إلى حد أن تبث هذه الإنسانية فى صخور المشاهد الطبيعية فى أسوان، لوحة "الأحجار الراقصة" حيث الألوان الحمراء القانية والبنية فى غنائية الكتل الجامحة مكتسب دلالة الأحمر الساطع وتحمل اللوحات الآتية عن الهند تلك الحياة نفسها.

* * *

رؤيا ميكايلا بورشار قريبة جداً من شجال Cha-gall، وتذكرنا بأكثر من علاقة بأعمال س. دى سنلى S.De Senlis وأعمال جيورج Goerg. نحس فى هذه العجينة الثرية نبض التردد والعذابات القاتمة واحتدامات الروح؛ حيث يصبح كل موضوع عنصراً من عناصر الحياة الحادة والحب أو السر الذى لا يفيض.

يعكس عمل الفنان ماريدل Maridel سذاجة فطرية، وخشية، وتفرداً محيراً، وأنواعاً من الكبت الداخلى،

كما يعكس رصانة مكتومة خفية أيضاً. فيا له من مزاج غريب لفنان. هناك مشاهد تحت سطح البحر تعمرها أسماك غريبة فى وسط طحالب وشعاب مرجانية، كما أن هناك أزهاراً - منها ما هو هائل الضحامة - فى تضوىء يعطى تأثير سر عميق وخشن غير معتاد ببرودة تكاد تكون جهنمية، وأخيراً بضعة "وجوه" تذكرنا بأعمال بالترام ماسيس Peltram Masses، وهو ما أسف له شخصياً.

يرسم ماريدل لوحاته فى الأغلب الأعم على قماش ذى حبيبات كبيرة، ويستخدم نتوءات القماش لكى يؤكد آثار عجينة كثيفة متخثرة غنية بكل المادة الإنسانية المشبعة بها.

إنه تصوير صاحب رؤى، بل تصوير شهيد صاحب رؤى. ماريدل يمس مشاعرنا، بل يزلزل قلوبنا، ويدخلنا بشكل ناعم، ولكنه مؤكد، فى عالم استطاع هو أن يخلقه، وهو المعنى النهائى لروح بهيمية فى هويتها البالغة صرامة قصوى.

ولكن أى سلام توحى به لوحة "قداديس الصباح"! يريد ماريدل أن يقول لنا إن البهجة لا تعرف إلا مرة واحدة: فى الساعة التى يشرق فيها فجر الحياة. وبعد ذلك يتآكل فينا ذلك الفراغ الهائل للحياة.

(٦)

لن يُستكمل هذا الفصل إذا أغفلنا اسم أنجلو دى ريز Anglo De Riz.

أنجلو دى ريز فتح الطريق للسرياليين فى مصر،
ولذلك فهو جدير باهتمام خاص. إننى أسفُّ لأن
أسلوب بداياته عارمه الحيوية قد فقد قوته، ويدهشنى
كذلك أن عمل ليونورفينى Leonorfini - وهو عمل
عارم الحيوية نتيجة للدراما التى تستغرقه - قد ألهم
هذا التغير، ومع ذلك فإننى أشير إلى سلسلة من
الرسوم بالجواش مستلهمة من حكايات إدجار آلان
پو أو إلى مشهد الساحرات فى "مكبث" أو إلى
أسطورة إيكاروس. استطاع هذا الفنان أن يكسب
الجواش تأثيرات ثلجية؛ إذ استند إلى الخطاطة
العامة التى تملئها عليه نزعتة الأوتوماتية.

إن لوحة پو دثري il "ى" المرسومة فى ١٩٤٥ تؤكد
تطوراً أدبياً بوضوح فى أسلوب أنجلو دى ريز. إن
ثراء رؤياه وجانبه الزخرفى المستلهم من عصر
النهضة الإيطالى يقفان على الضد من التعبير الغريب
الجميل الموجد فى لوحة "ى" بعث الحياة فى الموت.

والتمرد المومض حنيئاً إلى مرحلة من الزمن تندثر.
والنضال المحتدم لروح لا تريد أن تنتمى إلى الماضى:
أية رؤيا عاصفة ومؤلة. لقد وصل الفنان فى هذا
العمل- ولعله لم يفكر فى ذلك- إلى عتبة الفانتازيا،
لكننا كنا نتمنى أن نرى فى عمل الفنان تكويناً وربما
تصوراً تشكيلياً أكثر.

* * *

وأخيراً نذكر أسماء رينزو دافرنو Renzo Dforno
الذى يعطينا تأثيرات وضاعة كاسحة فى لوحاته
بالجواش، ولكنه يتخذ أسلوباً زخرفياً واضحاً وليس
تشكيلياً إلا بأقل القليل. وسوزى جرين - فيتربو
Suzy Green-Viterbo التى نجحت باعتبارها حفارة
أكثر منها رسامة، وأخيراً دافورنو كاسوناتو Daforon
Casonato الذى علّم محمود سعيد أول عناصر
التصوير، ولوحاته بلمساتها الخفيفة لوحات مريحة.

ج. رسامو الإسكندرية



«باب الجمرك رقم ١٨»

٢٧٧- أنجلو بلو

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

قبل أن نخوض في دراسة رسامي الإسكندرية أود أن أؤكد نقطتين أساسيتين لهما طابع عام؛ إذ علينا أن نحدد أولاً المركز الذي يتطور حوله إنتاج هؤلاء الرسامين، ثم أن نحدد خصيصة تشكيلية مشتركة في أبحاثهم المنصبة على التلوين.

يلعب أتيليه الإسكندرية بالفعل دوراً - غالباً - في الأنشطة الفنية في الإسكندرية. كان أندريه ساسون Andree Sasson وسباستي Sebastien، ومحمد ناجي، وريشار Richar، وأتيرني E. Terni، وسكاليت Scalet، ميتشيلس Michels، قد استهدفوا من إنشاء الأتيليه إيجاد مكان يُتاح فيه التنافس بين الفنانين وتسهيل التبادلات بينهم والمواجهة بين أكثر وجهات النظر تبايناً، وأخيراً مساعدة المثقفين على مواجهة المتطلبات المادية، وهو أمر محمود للغاية، وتحقيقاً لهذا الهدف نظمت دراسات للتصوير، وأدارها سباستي وساسون وكذلك أنجلو بلو وبابا جورج.

ومع ذلك، فإنه من الإنصاف أن نعثر على الأخص بجدارة سباستي - وهو رسام متواضع وأكاديمي والسكرتير الدائم للأتيليه - وذلك في مجال التبادل بين فناني القاهرة والإسكندرية والفنانين الذين عبروا بمصر، وندين له بإقامة معارض مثل معرض چاليس Galanis في ١٩٣٥، ومعرض الفن البلجيكي،

ومعرض الاستشراقيين، ومعرض جيروود، ومعرض مادكيه في ١٩٣٩ وبمساعدة من ميتشيلس وجراب Grappe - مدير متحف رودان - قدم لنا سباستي مجموعة عظيمة من النحت الفرنسي المعاصر؛ حيث عرضت بضعة أعمال ل رودان، وبوردل Bourdelle، ويجا، وبوم بون Pompon، وفي العام نفسه أقيم معرض للفن الروماني، ومعرض للرسام الياباني أوجويس Oguess. ومن ١٩٤٠ إلى ١٩٥٥: معرض البورتريه التصوير اليوغسلافي الحديث، والفن الإسباني، جيورج. وفي هذه الأثناء قام ليون هرزنشتين Leon HerzeStein بتنظيم وإدارة جماعة مسرحية.

ومن ناحية أخرى، فإننا ندين لشارل زهار "صديق الفنانين" - وهو رجل ذو قدر من الذوق الرفيع والثقافة العامة العريضة - بتأسيس "متحف الفنون الجميلة ببلدية الإسكندرية" و"المركز الثقافي لتلك المدينة" كرّس شارل زهار أكثر من خمسة عشر عاماً من حياته لتحقيق هذا العمل الجميل، ونأسف لأنه لأسباب شخصية كان عليه أن يستقر نهائياً في فرنسا.

النقطة الثانية التي نود أن نحددها تتعلق بخصيصة التلوين التي نجدها عامة عند رسامي



«أرض للبيع»

٢٧٨- أنجلو بلو

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

صفاء آثار جوية فى أصبح الربيع المونقة، بل حتى الضباب الشتوى يترك ما لا أدرى من الضوء الخاص الذى نجده على شواطئ البحر الأبيض المتوسط ينعكس فى اللوحات. هناك بذرة قادرة من الناحية التشكيلية على بعث مدرسة سكندرية متوسطة.

إن تصوير أنجلو بلو يمر من التعبير التشكيلي صارم الذهنية إلى محاولات لبلوغ فنٍ يستلهم الواقع مباشرة، ومن ثم يتبنى على السواء الحدود التى

الإسكندرية، والتى تفرقهم عن رسامى القاهرة: شفافية اللون ووضاعته، ومع أن هذه الملاحظة يبدو أنه ليس لها إلا قيمة نسبية ولا تصح إلا بالنسبة لنوع معين من التصوير؛ فمما لا يقل عن ذلك صحة أن المناخ قد لعب هنا دوراً معيناً: بعض الفنانين - وأخص بالذكر هنا أنجلو بلو - يُعيد إبداع الضوء والشعر فى مواقع من البحر الأبيض المتوسط تحل محل الجو المترب فى القاهرة وسماء صافية، أما الأفق الشاسع الذى يطل على البحر، فيؤكد من ناحية



٢٧٩- أنجلو بلو

«سيدة شابة»



٢٨٠- أنجلو بلو

ميكونوس - ١٩٣٥

يفرضها هذان القطبان، ومع ذلك فعلى أن نلاحظ أن أنجلو بلو يُعبر عن المشهد الطبيعي بوسيلة تستند إلى دعامة عاطفية قوية، ويقبل كل ما يتضمنه التصوير داخلياً من ذكاء وذهنية في مجال تصورات تبدو اعتسافية، ولكننا نؤكد أن فهمه للمدارس يظل على الدوام فهماً ذكياً، ونادراً ما يكون عاطفياً.

إن حماسه للأساتذة الهولنديين، على سبيل المثال، تفسرها حقيقة ما يرغب فيه؛ أى أن يعطى لرؤياه الواقعية الشاعرية على نحوٍ طفيف هيكلاً وطيداً من التعبير المباشر البسيط المنظم، بل نحن نرى أن حساسيته تتصارع بحيوية لا هوادة فيها إلى أن تنظم نفسها، ومن ثم تزدهر في نسق من التكوين وإرادة حاسمة أن تؤكد الجوهرى في الخصائص، والجوهرى عندنا نحن المحدثين يصدر عن الخط المستقيم وعن التكعيبية. ومن ثم يحقق أنجلو بلو عمله في صراعٍ دائم يتكون من التفكير بعمق في أنسب الوسائل لمزاجه، ومن ثم فإنه يختزل هدمه الواقعى ويؤكد سطوة الوسيلة الذهنية. إنه أحياناً يحاول أن يقلب النظام الذى كان قد خضع له، ومن ثم فما أندر ما يمس مشاعرنا، ولكن كم يمكن لهذه الممارسة من جدوى! أعرف بضعة رسوم لأنجلو بلو تمضى على هذا النسق فيها شئ من استلهاً إنجر Engri من نحو لوحاته "للعاريات".

وسعيّاً إلى تجديد نفسه قبل أن يتقاسم رسمه مع محمود سعيد مخرج الفنان من هذه التجربة أحدهما

أكثر إنسانية، والآخر الباروكى أقل . لقد أعطى أنجلو بلو أفضل ما عنده في الفترات الانتقالية؛ أى فترات رد الفعل على نسق كان قد تبناه في مرحلة سابقة، أى في تلك اللحظة التى ينتظر فيها المرء على عتبات أنساق جديدة.

(١)

نتحدث هنا عن الفترات ما بين ١٩٣٥ و١٩٣٩، حيث رسم أنجلو بلو مشاهد طبيعية مذهشة لجزيرة ميكونوس، كما رسم سلسلة السيرك، وفى نحو ١٩٥٠ رسم المشاهد الطبيعية للإسكندرية؛ حيث اكتشف الشعر الحميم الحقيقى عن طريق الضوء والخطوط العريضة المتناغمة فيما بينها، بينما اختزلت هارمونية الألوان إلى اللعب المبسط بالتنغيمات.

إن الخصيصة المشتركة التى أسميناها فترات انتقالية هى قدر من التجديد فى التعبير بفضل الشعر. ففي مشاهد ميكونوس من بين غيرها، فإن الخفة الكبيرة لعجينة اللون تعطى مناخاً من الصفاء والطراجة. أما البناء المسيطر على اللوحة - فى مرحلة ميكونوس - فهو يتجاوب مع توازن نجد فيه أن للألوان مقدرة على اختزال المسطح إلى هارمونية للمستويات تتحقق عن طريق كتل كبيرة فيها تهوية مقصودة.

أما من ناحية التلوين فقط بلغ أنجلو بلو قدراً استثنائياً من النضج فى استخدام ألوان غالبية ذات نغمات باردة، أما النغمات الحادة فلم يكن يفيد منها

إلا في النقّلات. نلاحظ مع ذلك أن أنجلو بلو يعبر عن نفسه بسهولة أكبر عن طريق الخط لا عن طريق اللون، وذلك على وجه الدقة من خلال التكوين الذي يبرز العلاقات بين القيم الخطية والانفعال الذي يستخلص من الموضوع؛ بحيث يحيا العمل الفني حياة داخلية.

فإذا كانت واقعيته تخذله أحياناً فإن الاقتصاد في الوسائل يكسب العمل أهمية تشكيلية لا تُنكر. لوحة "مشهد من فيجاري" تتسم من وجهة النظر هذه بطزاجة الانفعال وبحياة تتعارض على نحو غريب مع لوحات أخرى تقترب موضوعاتها من موضوع هذه اللوحة. يقوم أنجلو بلو هنا بحل وسط بين واقعيته الشعاعية وبين ذهنية معينة هي من خصائصه وحده.

ومن ثم نرى أن المهمة ليست سهلة أمام أنجلو بلو؛ فعليه أن يُجرى تسوية بين اتجاهين تصويريين يحس نفسه مدفوعاً إليهما على السواء، ولكن يمكن أن يدمر أحدهما الآخر في الجوهر.

انتهى عمله على نحو طبيعي للغاية بأن يتخذ التعبير "العالم" الذي نعرفه عنه، حيث يتنازع الرسام غالباً مع الصانع التقني، ذلك درس جدير بالتأمل.

(٢)

إن ما يدهشنا للوهلة الأولى في فن بابا جورج هو اللمسة الواثقة التي تتحقق عن طريق موهبة أقل عمقاً وأقل دقة يمكن أن تعترها صلابة وجمود. إن بابا

جورج قد ظل كلاسيكياً في مفهومه للصنعة، وانتهى إلى واقعية تؤثر فيها الروح الإغريقية تأثيراً قوياً. وليس أقل من ذلك صحة أن هذا الفنان قد انطلق من حماسة مستلهمة من دلاكروا، ووصل إلى حرية في التنفيذ نجدها أقل عمقاً عند بعض الفنانين الآخرين الذين ترفعهم الموضة ويقترب أسلوبهم من أسلوبه. سوف يقول البعض لأنه إذا كان قد كسب بما لا نهاية من كونه قد اتبع إلهامه في الغالب الأعم، وإنه قد أصبح أقل انصياعاً لتعاليم الأساتذة فلعله عندئذ كان من الممكن أن ينتج عملاً يمتاز أكثر بخصائصه الشخصية. خطأ: ذلك أننا على وجه الدقة، في هذا السجن الذي تزجنا إليه التأثيرات المختلفة؛ إذ نخضع لها ضد أنفسنا قليلاً نصل عن طريق العمل إلى أن نوجد لأنفسنا مكاناً في حركتنا، ونحرر أنفسنا من العقائدي.

ومن ثم ليس هناك أدنى علامة على الصرامة في عمل هذا الفنان؛ إذ إنه واعٍ بالمكسب الذي لعله كان قادراً على أن يحده في حياة الأشياء ينفذ إلى أعماق في سر الأشكال ولا يحتفظ منها إلا بما هو علة وجوده.

ومن هنا تأتيه فكرة تبسيط الخطوط المحيطة في لوحاته مما يضعه في الوقت نفسه على هامش الحركة التصويرية الراهنة؛ حيث تعوزها الإنسانية غالباً، وحيث نجد أن التبسيط لا يخضع دائماً لتطلب عضوي يحسه الفنان: تلك تأثيرات تضعه في مكانة أقل من ماتيس وأقل من مودلياني. ويبدو أن



«الفسقية»

٢٨١- أرسيتيد بابا جورج

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)

وتصبح الصعوبة أكثر جدية في اختيار الألوان. لقد فهم بابا جورج بعد عدة دراسات وكان ذلك فهمًا نهائيًا. إنه لا غنى له عنه أن يضع اللون تحت ظلاله نفسها.

ومن ثم استطاع بعد أن اكتسب ثقة بخبرته أن يستمتع باللون، وأن يسمح لنفسه باستخدام لون التوت الغالب (وهو لون لا يوتى نتيجة ملموسة في لوحة مثل "الطفولة البائسة"، وتدرجياً سوف ينفذ

الرسامين المصريين عليهم أن يحتفظوا بهذا الدرس الذى تلقىه عليهم لوحات بابا جورج : التشويه بلا شك مفيد، وأحياناً لا غنى عنه بالنسبة لمزاجنا الحديث، ولكن علينا أن نعرف أين وكيف تحدث هذه التشويهات التى إذا دفع بها إلى حيث تكون بلا جدوى فإنها لا تقوم بأى دور تشكلى. ومن هنا فلا يجب أن يفلت المنطق من تمحيص الفنان أمام عمله.



«البحيرة»

٢٨٢- أرسنيد بابا چورچ

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)



٢٨٣- أرسنيد بابا چورچ

الطفل الأحمر - ١٩٥١

(متحف الفنون الجميلة الإسكندرية)



(معبد دلفت)

٢٨٤- أرستيد بابا جورج

(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

العذراء وجسم المسيح ونداء القديسة المجدلية تؤكد بتجردها التعبيري خطوط جو من التعاطف والمضض المعب.

بهذه الروح التصويرية يعمل بابا جورج فى لوحاته أربعة فرسان من رؤيا يوحنا؛ إذ تخلص منها شاعرية خشنة تذكرنا بأستاذ طليطلة.

وبروح مغايرة تماماً أعطانا بابا جورج سلسلة من اللوحات بالقاهرة القديمة وتصويرات لكتاب "الرحلة إلى الشرق" لجيراردو نرغال؛ حيث يطلق العنان لشطح خياله باعتباره رساماً عصياً وللجانب الروحي

بابا جورج نقلاته باللون وليس بالضوء لوحة "النزول من على الصليب" (١٩٤٦) مثال واضح على شخصيته الفنية.

إن ما يلفت أنظارنا أساساً فى هذه اللوحة هو هذا المزج بين العنصر التصويرى وبين إنسانية عميقة ينصاع لها اللون: البنفسجى فى العمق والتنغيمات الصفراء والحمراء يوازنها مثلث المستوى الأول. إن "الفردية" الواضحة فى كل من هذه المجموعات (المسيح من ناحية، والحرس من ناحية أخرى) تسهم فى أن يكون التكوين أكثر وثاقة من حيث روحه التشكيلية. فى هذه اللوحة نجد أن بعض الأجزاء مثل

للادع العميق منه هنا يتأكد بابا جورج باعتباره رساماً من الطراز الأول، ذلك أن تنغيمات الألوان تحتفظ في لمساتها المتعجلة بالبصمة الحادة الباترة لشخصية واثقة من تعبيرها .

ومن هنا يمكن لنا أن نؤكد أن بابا جورج يجب أن يوضع في الصف الأول من الرسامين السكندريين الأجانب. والواقع أنه أفضل من أى رسام آخر يتيح لنا أن نحس "روحية" المادة المصورة.

(٣)

أندريه ساسون Andree Sasson رسامة من رسامي البورتريه النادرين المثيرين للاهتمام في مصر (١) .

مزاج فطري جامع، مقدرة على اقتناص القسمات الجوهرية التي تصنع الفرد، بذلك تصل هذه الرسامة إلى تصوير الواقع المحسوس بحس توليفي دائم، ومن ثم تخرج أندريه ساسون عن كل التقاليد. إن التماس الملح بين الفنانة والموديل يحدث منذ البداية، فلم يعد هناك مجال لأن تدفع بنغمتها دفعاً حاداً، ولا أن نؤكد بحرارة أكثر الانطباع الذي تتلقاه، ولا أن تكسب لعبة الخطوط "صلابة"، ولا أن تكسب التراكم بين عجائن اللون ثراءً أكبر.

كان على أندريه ساسون أن تذهب إلى شوط بعيد في تنفيذ البورتريه وفهمه. وفي النهاية فإنها ترى البورتريه باعتبارها رسامة، ولا يوقفها شيء في بناء شخصيتها، فيحيا الموديل حياة نفسية حادة عن طريق العناصر التشكيلية التي لا تستخدم أندريه ساسون غيرها. تبني الفنانة خطوط منحنياتها وفقاً لنظام فطري، وتؤكد علاقات المستويات بعضها ببعض نشوة معينة في التلوين.

في مرحلة أولى كانت أندريه ساسون تبني لوحاتها انصياعاً لاعتبارات زخرفية، وبعد ذلك اتخذ التلوين طابعاً أكثر متانة وأكثر حيوية دون خشية من صلابه ظاهرية في وسائل التصوير، وأخيراً فإن روح الخطوط في هذه المرحلة تصبح أكثر مرونة وأكثر تحرراً، وتتحقق عضوية اللوحة في دفقة واحدة.

وهكذا فإن أندريه ساسون أدركت أنها أساساً رسامة "للمزاج"، وأنها "تحس" غريزياً، قبل كل شيء، وأن الفكر عندها ليس إلا عنصراً ثانوياً في التصور العام الذي تفرضه على لوحاتها. وبعبارة أخرى فإن "الحدس" مهما كان من قوته لن يتيح لها اكتشاف ما هو جوهرى نفسياً في الفرد، وهي تفيد منه، مع ذلك، في أن تجد التناغم والوحدة التشكيلية في قالب يتحقق تحت التأثير الخفي للصدمة المحسوسة بوجود حوار تجريه مع الطبيعة الداخلية للموديل.

(١) نغفل، عن قصد، في هذا العرض المشاهد الطبيعية التي رسمتها أندريه ساسون بتكليف من أصحابها. وقد رسمتها بروح واقعية، ووضعت شخصيتها في المحل الثاني من الاعتبار.



٢٨٥- أندريه ساسون صورة شخصية - ١٩٤٢
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٨٦- أندريه ساسون "بعد الماكياج"

نحن نعرف من ناحية أخرى أن أندريه ساسون قد عرفت ذلك القلق الفعّال في مجال الأبحاث التشكيلية أثناء عبورها بمرسم أندريه لوت. الاقتصاد الكبير في الوسائل الذي يوجد ثراء التعبير: ذلك هو ما تدين به لوت، وهكذا فهي تعرف أن تكسب كل خط قيمته الموسيقية، وكل لون ذلك الاختزال أو تلك الحدة عن طريق عنصر تكميلي. ولكن ما يغلب على الحس الجمالي عند أندريه ساسون وما يوجد وحدة اللوحة، والسبب الذي يحفز التضادات الدرامية في اللون سواء في صفائها الشاحب أو في ظلالها المعتمدة هو حس طبيعي بالتركيب في الانطباع الذي تبثه اللوحة. وترتفع قيمة هذه الخصيصة نتيجة لاستمرار واتصال الخطوط المحيطة سواء كانت متلاقية أو متباعدة. من المهم أن نؤكد أن أندريه ساسون لا تستطيع أن تخادع، وذلك سعياً إلى التعبير عن نفسها تعبيراً شاملاً: عليها أن "تقبل تشويه الواقع" تحت كل أشكاله، وأن تذهب بالتعبير شوطاً بعيداً، وأن تعرى خصائص الموديل، بأن تجعل التضادات مفاجئة أكثر، وتنغيمات اللون درامية أكثر، مما يحدث صدمة. نحن لا ننتظر منها رسماً مرناً ودقيقاً، ولا حتى رهافة فكرية أو شكلية. لا تستطيع أندريه ساسون أن تعرف نصف النجاح: إما أن تكون لوحتها جيدة أو رديئة. لا يُقبل الحل الوسط في الحكم على هذه اللوحة أو تلك، ولذلك فإن عملها غير متكافئ إلى حد بعيد. وبالنسبة لنا فنحن لا نعتد إلا بلوحاتها الشخصية "الرصينة". تستطيع أندريه ساسون أن تقول أشياء مما لا يُقال

عادة. لكنها لم تذهب أبداً إلى الشوط الذي ينبغي أن تصل إليه؛ ذلك أن اكتشاف الذات ليس له حدود، وأنه على الفنان أكثر من أي أحد آخر أن يظهر رغبته في المغامرة بتشريح الأرواح.

إنها فنانة حوشية تُسلم نفسها لجموح من الصعب التحكم فيه، وتهز على نحو فطري، وبدون أسف، التقاليد الراسخة عادة في ممارسة فن البورتريه.

(٤)

برندانى Brandani رسام زخرفى ومصور يتم عمله بالشطح الفانتازى وبالخيال، وهو لا يهاب الطرفة السردية، ولا الدعابة التي غالباً ما يكسوها بشجن يتأتى عن إيثاره للعزلة. يذكر الفنان أحياناً دالى ودرس السيريالية، ويحتفظ من تقنية "البدايين" بما يجعل بنيتها وطيدة ومنيعة؛ ذلك بالذكاء في اختيار سلالم الألوان المختلفة، مما يجعل تأثيرات النور مسطحة تضيف على كل جزء من العمل قيمة تشكيلية نسبية متسقة مباشرة مع مجمل العمل.

تكمُن في ذلك أصالة برندانى، شخوصه فيها جانب واقعى، لكنها تنتمى مع ذلك إلى نوع من البدائية غير الراهنة. ونود أن نضيف هنا أن هذه البدائية التي تتعلق بميل نحو أسلبة تتبع - عن كُتب- التطور التصويرى الذى يُعزى إلى دوشيو Duccio تمتاز برشاقة ورهافة الخطوط المحيطة المعبرة تعبيراً طازجاً وحرّاً، بل أرعن قليلاً يختلف اختلافاً بيناً عن الطابع الصارم الصوفى العميق لتلك المدرسة. ولذلك



٢٨٨- أنريكو براندانى «مأسى الحرب»
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)



٢٨٧- أنريكو براندانى السلم - ١٩٤٨
(متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية)

فإن هذا المزيج أو على الأصح مجمل هذه التأثيرات المتباينة والإسهامات الشخصية التي وحد بينها الفنان توحيداً موفقاً لا تحملنا على أن نعزو الميزة الشخصية لهذا الفنان إلى أحد هذين المصدرين اللذين يمثلهما الفنان المصور في مجمل أعمال متناسقة.

ولكن علينا أن نعلل تسميتنا للفنان بالرسام المصور؛ ذلك أن استخدام مصطلحات المهنة استخداماً سيئاً وفقدان الكلمة الدقيقة المضبوطة، وهو ما يعانى منه النقد غالباً، يمكن أن يحمل تلك الكلمة بمعنى سيئ لا نقصد إليه. نريد أن نقول ببساطة إن برندانى لا يرفض أى تفصيل سردي، وأن التكوين في أعماله يخضع عامة لنظام شبه زخرفي.

هذا إلى أن إخراج لوحاته يتسم بتوزيع الخصائص المختلفة، مما يمكن أن يبدو تصويرياً، ولكنه في حقيقة الأمر فهم ذكي وبارع في اختيار سلالم لونه مع لون أو اثنين غالبين (الأصفر أو البنّي) مما يجعل اللون السردي يشغل مكانة ثانوية.

ومع أن هناك جانباً أدبياً، وهو جانب غير منفرد، يظهر في أعمال برندانى إلى حد أن يصبح عنصراً معتاداً في رؤياه كفنان، فعلى أن نعترف بأن متطلبات تقنية الشخصية تنأى به عن كل حل وسط بين أبحاثه التشكيلية وبين حاجته إلى الاحتفاظ بالخصيصة الساذجة للموضوع.

وهكذا، ولأن مفهومه لا ينتمى إلى التصوير النقي،

لجأ برندانى إلى أسلوبه صوره لكي يعطى أكبر تعبير عن نفسه، ومن هنا جاءت الأسلبة المريحة، ولكن دون أدنى تصنع؛ حيث يستخدم الديكور الهش الشجي غالباً لترجمة عزلة الشخص. فإذا كان برندانى يطلق العنان لشطحه الخيالي فذلك أن السردية الخاصة تتسق مع مفهومه التصويري "للجرفي المنحط" (ويستخدم هذين اللفظين بمعناهما الجمالي)، ويبدو أنه لا التفصيلات الدقيقة ولا النزوة الساخرة المريرة في تحليل الموضوع، ولا حتى المعمار المنعزل للمستويات الخلفية عنده تُسهم في تقليل الاهتمام بلوحته - بالعكس إنها تنجح في المصالحة بين جماليتين مختلفتين ومتناقضتين في الظاهر.

ويبلغ برندانى بقوة عمله إلى نسيان التقنية التي استحوز عليها لكي يعيد، بأكبر قدر ممكن من الحرية، إرساء رؤياه الهشة ثقيلة الوطأة للحلم بالشطح الخيالي.

(٥)

ثم سخرية غريبة تثقل روح الشخص التي تبدعها كليا بادارو Clea Badaro. ومع أن الديكور الذي تعمل فيه شخصياتها من بحارة ومهرجين يبيث جواً من الثقة في المناخ الاحتفالي، فإننا لا نعرف لماذا تفرض حقيقةً مريرةً وخادعةً نفسها علينا. إن هذا الشك عندنا يتأكد بإزاء التشويه الساخر التي تدينه فينا تلك الأقنعة بدلاً من أن تكشف عن أسرارها، فتبث فينا مضضاً خبيثاً، ومن ثم فإننا ندرك أن التصوير عند



۲۸۹- آنریکو براندانی

بائع السُّلال (المقاطف) - ۱۹۵۹

كلياً بدارو يتطلب من المتلقى ليس فقط معرفة "بالأسلوب" الذى تنطلق منه أعمالها، ولكن أيضاً فهماً حميماً لشخصياتها.

وبالفعل فإن "وجوه" النساء التى توحى بالهيكل العظمى للقطط تدهشنا، كما يفجؤنا الخضوع الكامل من هذه الكائنات لمصير مرير. ذلك إلى حد أن نجاح أحد أعمال كلياً بدارو يتوقف على التشكيلية كما يتوقف على العمق النفسى للموديل.

لذلك كانت أعمالها حتى عام ١٩٤٥ تفتقد أحياناً إلى التوازن، ولم تكن تثير الاهتمام إلا بعد تطور بطنىء.

من السهل، على أية حال، أن نتعرف على طريققتها الأولى: الملامح هنا صارمة فجائية، الألوان الغالبة هى الأخضر القاتم، بينما فى التكوين ما يوحى بالاعتساف فى توازنه.

شيئاً فشيئاً أخذ يظهر عندها البنفسجى والأبيض، والأصفر الضارب إلى الأخضرار، والأحمر القانى والرمادى. كانت التنويعات الحارة التى تتوازن مع النغمات الباردة تكسب مادتها نبضاً لم يكن موجوداً فى أعمالها السابقة.

تصبح اللمسات أكثر حساسية فأكثر، واستخدام الألوان الثلجية والعجائن اللونية على "النقلات" حساسية أكثر وحياة أكثر، ثم عفوية - إكتشفت بعد عدة ارتجالات تقنية - لم تكن نتائجها موفقة دائماً

فى طريققتها الأولى - توحى بتأثير غير متوقع وبعيد ونشير هنا، أساساً، إلى لوحة "السيرك" أو "القطعة" حيث يخضع توازن الخطوط لإيقاع حسى أكثر منه ذهنيّاً بكثير . وفى ذلك يكمن السحر؛ لأنه يتناسب تماماً مع مزاج الفنانة.

وبأسلوب أقل تمثيلاً لشخصيتها تعطينا كلياً بدارو لوحات عن مشاهد طبيعية نفذت فى إيطاليا أكثرها دلالة وأهمية . وثمّ لوحات تتسم برشاقة خاصة مثل "الفتيات الصغيرات فى الشرفة".

ومع ذلك فإنه مما يخشى أن السهولة التى حازتها الفنانة بعد أن طویل قد تتحول إلى مجرد "حمية" صاخبة. ولعل سبب هذه الخشية لوحاتها التى تمثل ازدهاراً وفيها توافقات حساسة مما يتطلبه الهواة غالباً.

تعمل كلياً بدارو الآن على اللمسات النهائية العريضة المعبرة فى تنفيذ لوحاتها بينما تتبلور اهتمامات تقنية مغايرة، شيئاً فشيئاً، فى أعمالها الأخيرة .

(٦)

ثمة أسماء أخرى تُسهم فى أن تجعل الإسكندرية موطناً مثيراً للاهتمام فى فن التصوير.

ل. سالىناس يلفت الاهتمام أساساً بأبحاثه فى الضوء وبالتعبير المكثف للمادة. وباعتباره رساماً حديثاً يبدع ضوءاً داخلياً خاصاً باللوحة. وهو يدرس



٢٩٠- كليا بدارو

"حصان السيرك"



الشقيقتان

٢٩١- كليا بدارو

ألوانه المختلفة دراسة جادة؛ إذ يوزع اللغات المختلفة توزيعاً وثقاً. ومن ثم فإنه يحصل على عجينة شفافة في نتوءات وتموجات عمله، فضلاً عن أن نصوع ألوانه، عنيفاً صاخباً أحياناً، ورقيقاً هادئاً في أحيان أخرى، يكسب تشكيلية العمل نبضاً وطيداً. ولكن ساليانس، إلى جانب صنعة الأكيدة، يعطينا رؤية أقل أصالة. وفي الغالب الأعم فإنه لا يرى إلا بعيون الآخرين، ويقصر عمله على استلهام ماتيس، مثلاً عندما يصور عارية أو يتصور لوحة من الأرابيسك: "أو يقتفى خطى براك عندما يصور طبيعة صامتة. يفتقد ساليانس هذا الشيء غير المحسوس الذي يحمل الفنان على قول شيء شخصي خاص به وحده، ثم إن الوضع يصبح أكثر إيلاماً عندما يكون الأستاذ الذي يقتفى الفنان خطاه في قامة ماتيس أو براك.

فنان سكندري جداً، هو سواريس الذي يهوى التحدى والمغامرات المحفوفة بأكبر الأخطار. وهو سكندري أيضاً بهذا المزيج من الصوفية العقلانية والحسية العميقة، وفي اللحظة التي تتصادم فيها هواجس الشك والوساوس الحسية المرضية، وتمتزج جميعاً في الانطلاقة الواحدة نفسها، يصبح عمله ذا دلالة. إن لوحات سواريس التي يُعتد بها تواجه- عامة- أكثر التناقضات حسماً وفعالية في شخصه هو نفسه.

يعمل سواريس على أن يتحول اللون إلى ضوء، ليس ذلك بخدعة الألوان الضاربة إلى الرمادي، ولكن

بانصهار التلوينات التي تعيد للون مكانته باعتباره ضوءاً، عن طريق العلاقات بين تنويعات الألوان. ولذلك فإنه يُرسى سُلّمين من الألوان: أحدهما معتم والآخر شفاف. ومن ثم فإن نقطة الالتقاء أساساً هي آخر ما يصل إليه الأحمر القرمزي المحروق؛ إذ يساند الأحمر الناري الذي يساند، بدوره، البنفسجيات والورديات، بينما تبقى نقطة الانفعال هي الأزرق اللازوردى يسبقه الأخضر (مزيج من الأزرق المعدني والأصفر الليموني يدعمه الأحمر "المزجر". ومن هنا فإن إسقاط خط ما أو عمقه يتوقف على اللون لا على الموضوع أو الحجم الذي يتجاوب عند سواريس مع خداع البصر.

ومع ذلك فإن التوازن التشكيلي هو المشكلة المهمة التي على سواريس أن يحلها، فضلاً عن أن عجائن اللون المسرفة تنمُّ عن جماح غير مكبوح.

يكشف أوسكار تيرنى Oscar Terni عن مزاج فريد يسعى إلى التعبير عن نفسه بوسائل تشكيلية بحتة، ولكننا ننتهى بأن نلاحظ أنه ليس ثمة عنصر تشكيلي واحد، عند أوسكار تيرنى، من المتانة بحيث يكتفى بذاته ويوجد تشكيلية متكاملة يسعى إليها. نعتقد أن التصوير عند أوسكار تيرنى - وفقاً لرأى المعلقين- يميل إلى أن يكون موسيقياً، ولكن اللون يبدأ في أن يغدو موسيقى بالضبط عندما تُملأ العلاقات بين أجزاء اللوحة إيقاعاً عاماً. ومن ناحية أخرى فإن الخطوط الاعتسافية التي يستخدمها تيرنى يبدو أنها



٢٩٢- كليا بدارو

"خادمة المطبخ"



”صورة دينية”

٢٩٣- كليا بدارو

كامنة فى روح العمل. هناك أيضاً موسيقى الخطوط التى ينبغى أن توحى بالنظام والتناغم. ولكن ذلك أيضاً لا يتحقق عند أوسكار تيرنى .

ل. جوليان L.Julien يعبر فى لوحاته الأخيرة عن متعة حقيقية بالرسم. بدأ ل. جوليان بأسلوب يمكن أن نسميه مما ينتمى إلى أسلوب بومباى الجديد، ولكنه تولى عن هذا الأسلوب لحسن الحظ. ألهمه بابا جورج بالحدود الحقيقية لفنه، ومن ثم فقد استطاع جوليان غالباً أن يعطينا قطعاً جميلة من التصوير مثل المشاهد الطبيعية لشاطئ الإسكندرية.

من ناحية أخرى، يهمنى من أعمال ب. ريتشارد P.Richard أعماله الأولى؛ حيث نجد رسماً باتراً صلباً وفطرياً وصياغة مسطحة تؤكد وهدة الأشكال: تلك كانت خصائصه فى هذه المرحلة، ولكن سرعان ما تولى عن طريقته الأولى لكى يرمى بنفسه تحت تأثير جاريما Jarema فى أبحاثه عن اللون. أما ريتشارد فلم يكن يرى اللون باعتباره هو نفسه فناً للتلوين، بل كان يضع فى نسق يميل إلى التقسيم تبناه حتى نهاية مسيرته الفنية .

الختام

إن الإحساس بعدم الاكتمال فى مصيرنا على طول القرون المتعاقبة كان هو الدراما الجوهرية التى على الفنانين والفلاسفة أن يعبروا عنها، ومن ثم فقد كانت هذه الأبحاث تتركز حول التوازن الذى يصلح بين "الملاك والحيوان"، بين "الروح والمادة"، أى بعبارة أخرى نقل التأمل المؤثر للرجل الحكيم إلى المتعة التى توفرها الحياة عندما تستسلم للتموجات السرية للحواس. إن الفن - وهو الانعكاس الموحى الذكى للتنويعات اللانهائية فى الثنائية الإنسانية - استطاع أن يغتذى بكل التساؤلات وكل صنوف المضض التى بدونها لا يشارك الإنسان فى ذلك العمل العظيم الذى يقوم به الوعى، أى الصحو المتصل للفكر.

كان من الطبيعى أن شعباً حياً تحيطه ظروف الاحتمالات فى الحاضر الراهن العابر ويختط طريق ما هو غير راهن، يحس بالحاجة إلى تلك المشاركة التى نسعى إلى أن تكون متجهة نحو ما هو إنسانى.

يرى البعض أن الطريق الملكى للأبحاث يقع فى دخيلة الكائن الإنسانى. أما الآخرون فيردونه إلى السحر الفاتن للوقائع اليومية. ولكن بأية معجزة كان على التعبير الذى لا يمكن وصفه عن "اللحظة" الراهنة أن ينبثق! أذلك فى نظرة مدارس اليوم أو على العكس، فى الفهم الذكى لأساليب زمن آخر؟ ماذا يهم

أى طريق نسلك؟ إنه الهدف، أى العلامة التى يخطها المرء موقع الالتقاء، حيث يتقاطع كل ما هو سرى وذكى، بل يتواجهان؛ لأننا نولد تحت علامة التناقض ولا يمكن أن نفلت أبداً من أسباب ثنائيتنا الملحة.

إن الإنسانى المصرى يشارك فى التناقضات الداخلية للكيان. لا ننسى أنه ينتمى إلى البحر الأبيض المتوسط، ومع أنه ابن الوادى فإنه يعرف أن يتذوق الثمار الجسمانية المشبعة بالشمس، ولا يجد تناقضاً عميقاً فى هذه الأبيقورية الحسية، بل يعرف كيف يعيش التجريدات التى توحى بها الامتدادات الشاسعة للصحارى.

هذا الثراء فى الحياة، وفى الهوى المشبوب، وفى المضض كان ينبغى أن تكسبه الحكمة، وأن يجد توازناً بين العقلانية والانفعال الذى يتجاوز الفرد لى يعبر عن ملء الطموحات المشتركة. وإلى جانب هذا التوازن الأولى فإنه يتولد التأمل وامتنياز الدقة وتوازن الأشكال - ألم يقل براك: "أحب القاعدة التى تصحح الانفعال"؟، كما قال: "إن تقدم الفن ليس فى امتداد حدوده، ولكن فى أن نحسن معرفته"؟

من الوقائع المعترف بها لحسن الحظ أن الفنان المصرى يمتلك الوعى. وقد لاحظنا ذلك منذ ١٩٤٩ فى اللحظة التى اكتشفنا فيها تلك العلاقة التى طالما

بحثنا عنها بين الجسم الملموس والحلم، بين الفرد وزمانه، بين الحاضر الراهن والوعى الباطن الذى تمثله التقاليد السلفية. إن موقفاً له هذه الدلالة يتطلب من المؤرخ ومن الناقد اتخاذ موقف محدد يصبح الالتزام سبباً حيويًا لرسالتهم. لكن ذلك لا يعنى ولا الأفكار المسبقة، دون أن نعتزف مع ذلك بحياد قادر على إرضاء كل الناس هو برهان على الضعف، بل على النفاق.

لا يمكن للناقد ولا ينبغى له أن يسكت الصوت الملح لمزاجه. إنه إنسان يحفزه الهوى مثل كل إنسان. فهل من الضرورى أن نؤكد أنه فى أساس كل تأمل ذهنى يوجد ذلك الهوى المحمود الصادر عن التفهم العميق والحمية؛ ذلك عنصر حيوى فى التعبير وفى الإبداع وفى السلوك الجمالى. فإذا كان الناقد بطبيعته يحب ما هو عنيف محموم جامع فلا ينبغى له أن يبنى قواعد النظام التى تسود كل عمل كبير. ومن ثم فإن المقاربة الأولى للعمل ينبغى أن تتأتى عن دراسة التكوين، والتوازن، وإيقاع السطوح الملونة، والأحجام، وبكلمة واحدة: التناغم. وهو الأمر الذى له أهمية تفوق كل شىء آخر. إن ما كان يسميه أندريه لوت "الثوابت التشكيلية" يتلخص فى العبارة الدالة التى قالها ب. سيريسيه P.Serusier زخرفة سطح العمل تتأتى بتأكيد التناسبات الجيدة، فإذا لم تكن هذه التناسبات جيدة فإن الزخرفة لا تفعل إلا أن تخفيها، ليس ذلك إلا تمويهًا، أى خداعًا وكذبًا. أسمى

التناسبات الجيدة تلك التى ينبى عليها العالم الخارجى بما فى ذلك جسمنا نفسه، أى تلك التى تتأتى عن أبسط الأعداد الأولية وعما ينتج عنها وعن مربعاتها وعن جذورها التربيعية.

أما الطرفة السردية والتعبير عن شكل معين أو عن مشهد فليست كلها فى الواقع إلا تعلات. الواقع المدرك ليس تشكيليًا، بل يتعلق الأمر بتجريد شخصيتى تمامًا، وبتكوين العناصر التى تقدمها لنا الطبيعة لكى نُشيد منها بنية ثانية يتولد عنها العمل الفنى. إن توافق الخطوط وترتيب السطوح وتوازن الأحجام وتناسب التنغيمات اللونية هى التى تشارك حقًا فى بناء ما أسمىناه على طول هذه الدراسة "الواقع الآخر".

ما نمقته على الأكثر هو أن نرى تقنية بارعة لا عصب حياً فيها تخنق مزاج الرسام. يعلمنا سيزان العظيم: "ليس إلا تلك القوة الأولية، هى قوة المزاج التى يمكن أن تحمل المرء إلى الهدف المنشود". ويؤكد جوجان بدوره: "كل شىء يكمن فى الطريق المستقيم، أى ذلك الطريق الذى يقع فى الذات، أليس كذلك؟".

* * *

لكى نؤكد خصائص هذه الخاتمة، نود أن نقترح على القارئ رؤية حقيقية للعمل الذى نهض به الفنان المصرى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تقديم تلقى الجمهور والهيئات الرسمية للإنجازات - المتعددة والمثيرة للاهتمام - التى أكدت وجودها.

عرفت مصر على المستوى الجمالى عدة أجيال من الرسامين الذين تناولوا - بأشكال مختلفة - المشكلات المتعلقة بالمعرفة التصويرية. فإذا كان البعض قد قبل أن يُضحى بترائه الخاص لى يشبع احتياجاته للحدث فإن البعض الآخر، على العكس، لم يقلل شىء ما رغبتهم أن يُعبّروا عن أنفسهم بأسلوب محلى أصيل جدير بأن يُذكر جنباً إلى جنب مع المدرسة المكسيكية الوطنية التى تغلبت على عدة صعوبات تصطدم بها مواهب المدرسة التعبيرية المصرية الأكثر تمثيلاً.

معظم الرسامين المصريين المتحدرين من أصول أجنبية أو ذوى الثقافة الغربية أو أولئك الذين ينتمون إلى وسط اجتماعى متطور قد ينصاعون إلى الصورة المألوفة للفنون الغربية مهما كان من أصالة إسهامهم التشكيلي. وحينما سعى هؤلاء إلى أن يعرفوا أنفسهم باعتبارهم "مصريين"، فقد كان ذلك عن طريق الضوء والظلال والألوان التى تنم قليلاً أو كثيراً عن استشرافية متحررة، إن خيراً وإن شراً، من تقاليد الاستشراق الغرائبي، بينما على العكس تماماً فإن المصريين الأصلاء، أى أولئك الرسامين القادمين إلى الفن من الأحياء الشعبية فى القاهرة أو فى الإسكندرية، إما قد افتننوا بسحر الدراما الاجتماعية أو المناخ المأساوى للحياة الشعبية المصرية أو اتبعوا إلى حد أعمق مما ينبغى تقاليد معينة لا تراث بصديا فيها ولا تقاليد تصويرية بحيث وضعوا

أنفسهم فى الغالب بمنأى عن التقاليد التشكيلية للموضوع الذى تناولوه، والذى يجعل من فنهم متفرداً حقيقية، ويتسم بالإحاح خاص به تماماً مهما كان من تعبيريته الظاهرية.

إن هذا التفرد وذلك الإلحاح فى العمل يجعل من هؤلاء الفنانين الشبان معارضين لأسلافهم الذين يصح أن أطلق عليهم "متغربين"، إلا أن بعض هؤلاء الفنانين يشكلون استثناءً؛ لأن عملهم يحمل الجديد فى طياته، سواء كان ذلك فى تصور تقنية غربية متحررة من المدرسة التى شكلتهم، أو كان ذلك نتيجة لعملية انتقال شخصية، أو أخيراً لأنهم أدخلوا فى عملهم انفعالا مصرياً هو الذى يحدد اختيار المعطيات الأساسية لتلك المدارس.

ومع ذلك فإن الفنانين المصريين حقاً الذين قمنا بدراستهم فى هذا الكتاب يحملون الجديد إلينا حتى لو كانوا مخطئين. فهناك عندهم أولاً أسلوبية، و"سفسطة" أى رهافة فى التناول حتى فى الوضع الجمالى للصور الشعبية المصرية، ثم هناك إن لم يكن تأثير مباشر للفن الفرعونى فهو على الأقل تفسير للنماذج الفرعونية التى صنعت فى الظروف الجغرافية والفسولوجية نفسها، حتى يتحقق بالنسبة للبعض ذلك الروح الرمزي والميتافيزيقى للشرق العريق، كما يتحقق للبعض الآخر اتباع التقاليد العريقة لفنانى المنمنمات الفارسية أو للاستخدام الجرافيكى للأرابيسك، ولكن أياً كانت الخميرة الشرقية

الأساسية التي يصدر عنها الفنان فمن الواضح ظهور تأثير الفن الغربى عن طريق التصوير الفوتوغرافى وحده.

العودة إلى أغوار التقاليد العريقة، والفن المحلى قد تمت على أيدي هؤلاء الرسامين الشبان الذين وجدوا فيه ثقل أحجامهم والطابع المعمارى لخطوطهم وسكونية كتلهم ونقاء ألوانهم . ومن الواضح أخيراً أن ابتذال التصوير واختفاء اللمسة الفنية وتبسيط المنظور وما يعترى العلاج من فقر فى نبض الحياة ترجع كلها إلى تأثير الاستنساخ الفوتوغرافى .. وهذه الخصيصة للتصويرى المصرى الفنى خطأ بالتأكيد، ولكن كم هو غير متوقع بل غريب!

علينا مع ذلك أن نُحذِر من خطر يمثله هؤلاء الرسامون، ذلك أنهم إذ أكدوا شخصياتهم مبكراً جداً فإنه مما يخشى أن يكرروا أنفسهم أو أن يقتصر عملهم على نوع واحد، ومع ذلك فلنقل إن هذا الفن يحتفظ بإلحاحه ، ولعله يتصل على شكل مُلحٍّ بالوعى المعيش للدراما الاجتماعية . إن التزام الفنان الغربى خطأ وهو فعل مستقل عن رسالته الفنية، وموقف ذهنى لا يتسق مع "اغتراب الفنان"، ولكن موقف الفنان فى مصر يعود على الدوام إلى تاريخ الدراما الإنسانية التى يتجاوزها التعبير عنها.

وفى نهاية التحليل فإن الأمر لا يتعلق هنا بالعقلنة ولكن بفعل من أفعال تمرد غريزة البقاء، ذلك يختلف اختلافاً بيناً عما يحدث فى الغرب، بحيث نستطيع

هنا أن نتذوق جدته . إن روح الالتزام عند الفنان المصرى تغذى هذا الفن بعمق بحيث يكفى للفنان أن يشارك فيها لى ينضوى تحت جمالية جماعة الفن المعاصر.

* * *

هل يعنى ذلك أن المسيرة قد انتهت إلى غايتها؟ إن الفن لا يستسيغ المواقف الهادئة؛ فهو تجديد مستمر. فلنستمع إلى ماتيس: "من الضرورى أن يملك الفنان الطبيعة، وأن يتوحد مع إيقاعها بأعمال تؤكد سيادته لها لى يستطيع بعد ذلك أن يعبر عن نفسه بلغته الخاصة. إن الفنان المستقبلى يجب أن يحس بما هو مفيد لتطوره سواء كان فى الرسم أو فى النحت، بل يتيح له أن يمتزج بالطبيعة، وأن يتماهى معها؛ إذ يدخل من خلال الأشياء (وهو ما أسميه الطبيعة) ما يميز عاطفته، ولكننى أعتقد أن الدراسة عن طريق الرسم جوهريّة. فإذا كان الرسم ينتمى إلى مجال الروح وكان اللون ينتمى إلى مجال الحساسية فيجب أن نرسم أولاً لى ننمى الروح ونحدو باللون إلى طريق روحى. إن الفنان الفتى يجب ألا يلمس اللون إلا بعد سنوات طويلة من التحضير. اللون هو وسيلة التعبير الحميمة غير الوصفية، كما هو مفهوم ، ومن ثمّ فاللّفنان أن يطمح إلى أن كل الصور وكل العلامات نفسها التى يستخدمها تغدو انعكاسات لانفعالاته بالحب للأشياء، انعكاسات له أن يمنحها ثقته إذا كان قد أتم ثقافته بإخلاص ونقاء دون أن يكذب على

نفسه؛ عندئذ سوف يستخدم اللون ببطانة وتميز، وسوف يضع اللون وفقاً لتصميم طبيعي ليس مقنناً من قبل، بل هو مُقنَّع تماماً مخض يتأتَّى مباشرةً من انفعاله، ذلك ما أتاح لفنان مثل تولوز-لوتريك في نهاية حياته أن يهتف "أخيراً لم أعد.. أستطيع أن أرسم"

* * *

علينا على مستوى آخر تماماً أن نؤكد أهمية تماس الفنان مع الجمهور ورد فعل هذا الجمهور. يميل الجمهور المصري - على نحو مؤسف - إلى ألا يقبل سوى ما كرَّسه الغرب. ذلك أفضل بالتأكيد من سياسة الانغلاق، ولكن ذلك لا يمنع من أنه على الفنان أن يجد من يقتنى أعماله. لا تكفى الدولة في هذا المجال مهما أحسنا بأن تشجيع الدولة الآن محسوس أكثر فأكثر عن طريق مقتنيات متعددة أو عن طريق منح للتفرغ وجوائز ، وأخيراً عن طريق استحداث متاحف جديدة. يُفضِّل الجمهور المصري القيم الأكيدة للماضي: مجموعات النحاس العربي، والنسيج القبطي، بل الفن الشعبي. إن أعمال النحاس العربي التي أبدعها رالف هراري Ralph Harari، ومنمنمات شستر بياتي Chester Beatty، وخزف وفخار نومكو، وبيناكى، وجمسرجان، وإسبنيان، وتورتلا

Nomico, Benachi Gamsaragan Spenian Tortilla

أو موضوعات الفن الشعبى عند بيجولان Boeglin وسعد الخادم تكون مجموعة جميلة مثيرة للاهتمام

على أكثر من مستوى، ومع ذلك فإن المجموعات الفنية الحقيقية فى التصوير ليست كثيرة ، ويمكن أن نشير هنا إلى مجموعات س. م سلفاجو C.M.Salvago و أ. عماد A.Emad وإ. مدائى E.Modal ف تورييل V.Toriel وبرتز Peretz وسيمون-دنيو Simon Duneau وأولاد دوان Douin Fils وإجابيس Ejabes وجراسى Grassi وغالى Ghali، و م. أجيون M Aghion ون سرفيه N.Servais ، وليدى سمارت Lady Smart والكونت ودى زغيب Conte de zogheb ، وحنين Hene- in، والمجموعة المهمة للغاية للتصوير الانطباعى فى متحف محمود خليل. وأيا كان الأمر فإن الفنان المصرى لم يجد مكانة حقاً فى كل هذه المجموعات الخاصة، باستثناء بعضها نتمنى أن يجد مكانته فيها وليس مجرد جبر الخواطر.

* * *

كتبنا هذه الدراسة حتى ندعو الجمهور أن يكف عن إعجابه بالتصوير الأكاديمى أو ذلك الذى يتملق رغبته التغريبية ، ولكى يتعرف أخيراً على التصوير المصرى وأن يدعمه بتلك المعرفة. ومن ثم فلعل "مدرسة القاهرة" سوف تصبح غداً جديرة بمقدماتها وحية قادرة على البقاء.

يناير ١٩٥٠ - سبتمبر ١٩٦١

قائمة بيوجرافية

– أرمان بلانتى الشهير بـ "ماريديل"

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٠ فى بورسعيد، فى العشرين من عمره سافر إلى روما حيث تابع دروس فيرجينيا داليسندرى ثم تردد على مراسم الأكاديمية البريطانية للفن (شارع مارجونه). سافر إلى النمسا حيث تلقى دروس هيجو روزيك، ثم زار ألمانيا وفرنسا. عرض أعماله فى الأرجنتين عام ١٩٢٨، ثم عاد إلى مصر فى عام ١٩٣٠ وشارك فى "أنشطة" "الفن المستقل"، ثم أنشطة "دار الفن" بالليسيه الفرنسية. معرض استعاضى لأعماله فى أتيليه القاهرة (١٩٥٥)، توفى فى عام ١٩٥٦.

– أريستومينيس أنجيلوبولو

انظر الفصل الرابع

ولد فى عام ١٩٠٠ فى فولوس Volos باليونان، وكانت عائلته من الصاغة. جاء إلى مصر فى عام ١٩١٦، وأقام فى المنصورة عامين، ثم استقر فى الإسكندرية فى عام ١٩١٨. سافر إلى ميونيخ فى عام ١٩٢٤، وإلى باريس من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٢٩، ثم عاد إلى الإسكندرية حيث استقر فيها نهائياً. كان من مؤسسى الأتيليه وجماعة الصداقة الفرنسية.

درس الرسم على الفنان پولاكاس فى قولوس.

تتلمذ على الفنان ليتساس فى الإسكندرية من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٤ حيث عرف معظم فناني الإسكندرية فى رسمه وهم تلاميذ ليتساس.

تردد فى باريس على أكاديمية جوليان، كولا – روس، لاجراند شوميير، وأكاديمية سكانديناف، وأكاديمية لوت.

فى عام ١٩٣٧ قام برحلة استغرقت ستة شهور زار فيها بلجيكا وهولندا لدراسة التصوير الفلامنكى والهولندى. وفى عام ١٩٣٣ تعرف على محمود سعيد، حيث كانا يرسمان الموديل نفسه غالباً، فى الرسم نفسه. توجد لوحاته فى مجموعات خاصة، وفى متحف الفن الحديث بالقاهرة. وفى مجموعة بلدية الإسكندرية.

– إبراهيم شهده

انظر الفصل الخامس

ولد فى عام ١٩٣٩ بإحدى مدن الشرقية وأمضى طفولته بالعريش ودرس فى مدرسة الفنون الجميلة حيث تأثر بببى مارتان. حصل على الدبلوم سنة ١٩٥٢، وعمل بالمكتب الفنى لبلدية القاهرة

– أحمد صبرى ١٨٨٩-١٩٥٥

انظر الفصل الأول

تلميذ مدرسة الفنون الجميلة؛ حيث حصل على دبلوم منها فى ١٩١٤ . بدأ مع فورشيلا، وتأثر طويلاً بتقنية هذا الفنان المشتغل بالألوان المائية. حصل على منحة، وسافر إلى باريس عام ١٩١٩ حيث تردد على مرسوم جوليان، ثم تأثر على نحو قوى بأعمال بول لوراند.

فى عام ١٩٢٣ عاد إلى باريس، وتردد على مدرسة الفنون الزخرفية وزمام فى تانت بين ١٩٢٥ و١٩٢٦؛ حيث عرف فوجيرا شغل منصب رئيس قسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة.

– أحمد مرسى

انظر الفصل الخامس

ولد بالإسكندرية فى عام ١٩٣٠، بدأ كتابة الشعر وهو فى الثانية عشرة. حصل على ليسانس اللغة الإنجليزية من كلية الآداب – جامعة الإسكندرية. معارض فردية: (١٩٤٩) مقر الآباء الجزويت بالإسكندرية، الصداقة الفرنسية (١٩٤٥-١٩٥٥) أتليه القاهرة (١٩٥٧) شارك فى بينالى الإسكندرية فى عام ١٩٥٥.

(١٩٥٣-١٩٥٤). أقام لفترة من الزمن فى "بيت الفنانين" حصل على جائزة بيبي مارتان ١٩٥٥ ثم غادر مصر بعدها على الفور لى يقيم فى جنوب فرنسا.

– إبراهيم مسعودة

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٥ بالقاهرة، تلميذ حسين يوسف أمين بمدرسة فاروق الأول . فى عام ١٩٤١ التحق بمدرسة الفنون الجميلة، لفت إبراهيم مسعودة الاهتمام لأول مرة فى معرض "الفن والحرية" فى عام ١٩٤٤، ثم فى عام ١٩٤٥ مع الجماعة نفسها .

شارك فى كل معارض جماعة "الفن المعاصر" وفى معرض "فرنسا- مصر" . يعود أول معرض فنى له إلى سنة ١٩٥١ فى قاعة "دار الفن" فى اللبسيه الفرنسية بالقاهرة .

معرض عام ١٩٥٣ فى متحف الفن المعاصر، وفى عام ١٩٥٤ فى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية.

– أبو خليل لطفى

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة فى عام ١٩٢٠، دبلوم الفنون الجميلة بالقاهرة فى عام ١٩٤٢، منحة الدولة للولايات المتحدة الأمريكية، أستاذ فى المعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة، معرض فردى فى عام ١٩٦٠ فى "جاليرى الفن" بالقاهرة .

- إدموند بوتى

مهندس معمارى - خبير بلجنة آثار الفن العربى (١٩٣٠-١٩٣٧) عضو فى جمعية الرسامين الاستشراقىين الفرنسيين، نشر كتابه "جامع ابن طولون وما حواليه" فى دار نشر لاسيمن إيجبشين.

- إدموند كيراز

انظر الفصل السادس

ولد فى عام ١٩٢٣، شارك فى معرض الرسامين الأرمن بمصر عام ١٩٤٥، له صور فى جرائد ومجلات "لارى فورم"، "إيماچ"، و"الإثنين"، يقيم فى باريس منذ عام ١٩٥٢.

- أدهم وانلى (١٩٠٨-١٩٥٩)

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية - درس فى مرسوم بكى. شجعة م. زهار، أستاذة فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية. أدار مع أخيه سيف وانلى مرسماً مهماً من ١٩٤٠ إلى ١٩٥٩. عهدت إليه وزارة الثقافة برحلة إلى النوبة لى يثبت مشاهدتها الطبيعية وتقاليدها. عرضت أعماله فى بينالى البندقية وبينالى ساو باولو. أقام معرضين استعاديين عامى ١٩٦٠ و ١٩٦١ بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية. يحمل اسمه أحد شوارع الإسكندرية.

- أرتى طوبليان

ولدت فى إنجلترا. جاءت فى صباها الباكر إلى مصر وبدأت الرسم فى القاهرة فى مرسوم سكارزىلا وعادت إلى إنجلترا حيث أمضت بضعة شهور فى مدرسة هيثرييز Hetherleys بلندن، أرسلت أولى لوحاتها إلى صالون القاهرة ١٩٣٠.

وفى مارس ١٩٣٦ أقامت معرضاً فردياً لأعمالها فى العام نفسه. أقامت بضعة شهور فى باريس فى مرسوم الفنان أندريه لوت. وبعد أن ذهبت إلى مدرسة هيثرييز فى لندن عدة مرات استقرت نهائياً فى القاهرة وعرضت بانتظام فى قاعات القاهرة المختلفة وفى مقر "المستقلين". غادرت مصر إلى إيطاليا سنة ١٩٦١.

- أرسيتيد بابا چورچ

انظر الفصل السابع

ولد بالإسكندرية عام ١٩٠٠. درس الفن فى باريس؛ حيث أقام خمس عشرة سنة. تلميذ ش. جيران وبرنار نودان أقام فى مونيرناس؛ حيث كان له مرسومه وتردد على أكاديمية لاجرانى شومبيير. درس دراسة جادة فى متحف اللوفر؛ حيث قام باستنساخ عدة صور من لوحات كبار الفنانين، وعرض فى باريس فى صالون التويلرى وصالون الخريف والمستقلين والفكاهيين.

– أشود زوريان

انظر الفصل السادس

ولد كيرا سوند (بتركيا) في ١٩٠٥ . وكان أبوه محامياً وموثقاً في تلك البلدة، قتل هو ووالدته في مأساة ١٩١٤-١٩١٨، التقطه الفلاحون وأرغموه على حياة الرعاة القاسية، وبعد انتهاء هذه المحنة سافر إلى باتوم وإلى القسطنطينية حيث أنهى دراسته المدرسية. لفتت موهبته في الرسم أنظار أساتذته وأوفد إلى قيينا لدراسة التصوير حيث أمضى فيها ثلاث سنوات، ثم مر بروما. وبعد ثلاث سنوات أخرى من الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة تحت إشراف الأستاذ ي. كورمالدي . حصل على الدبلوم في عام ١٩٢٨. شارك في بينالي روما وفي معرض الدائرة الفنية Circolo Artistiso بالمدينة نفسها. وصل إلى مصر في ١٩٢٩ وأقام طويلاً بالإسكندرية. في ١٩٣٩ أقام معرضه الفردي الأول في جاليري جريجوار بالإسكندرية.

نقل إلى القاهرة في ١٩١٤، وفي بداية السنة التالية أقام معرضاً في فندق كونتيننتال، ثم معرضاً آخر في ١٩٤٤ في قاعة الشركة الشرقية للإعلانات عرفت به جمهور القاهرة.

في ١٩٤٥ شارك زوريان في معرض "الرسامين الأرمن"، ثم أقام معرضين فرديين بعد ذلك في (١٩٤٨-١٩٥١) عند آدم. عرض أعماله في بيروت وفي حلب ١٩٤٨ وفي الإسكندرية عام ١٩٥٠ .

حصل على الجائزة الأولى في التصوير من صالون القاهرة (١٩٥٦-١٩٥٩)، وفاز بجائزة صالون القاهرة أيضاً في ١٩٦٠.

– ألكسندر بارور ١٨٨٧-١٩٣٢

انظر الفصل السادس

ولد في القسطنطينية، حيث درس المعمار والتصوير في مدرسة الفنون الجميلة. جاء إلى مصر في عام ١٩٢٣، شارك في صالون القاهرة. أقيم معرض استعادي لأعماله في عام ١٩٣٦ بعد أربع سنوات من وفاته.

– ألكسندر صاروخان

انظر الفصل السادس

ولد عام ١٨٩٨ في أردنوش بالقوقاز. وفي الحادية عشرة صحبه أبوه إلى القسطنطينية حيث أنهى دراسته الثانوية.

في القسطنطينية أرسل رسومه إلى بضع جرائد فرنسية وأرمنية، كما أرسل سلسلة من رسومه الكاريكاتورية إلى أمريكا. أدرك عمه موهبته في الرسم فأرسله للدراسة في قيينا عام ١٩٢٣ حيث قضى سنتين في معهد الفنون الجرافيكية.

جاء بعد ذلك إلى مصر حيث أسس مع أحد المشتغلين بالطباعة مجلة فكاهية بعنوان "السينما الأرمنية" وأرسل بعض رسومه الكاريكاتورية إلى صالون القاهرة. وأقام معرضه الفردي الأول بالقاهرة عام ١٩٢٧، والثاني بالإسكندرية بالعام نفسه، وبعد

ذلك بدأت عدة مجلات وجرائد يومية تطلب رسومه. ارتبط لسنوات طويلة بمجلة روز اليوسف ثم التحق بمجلة آخر ساعة.

– إميليا كاسوناتو

انظر الفصل السابع

درست فى أكاديمية البندقية، شاركت بانتظام فى صالون القاهرة منذ تأسيسه، معرض استعاضى فى "جاليرى الفن للجميع" ١٩٦١، أقامت فى البندقية ١٩٥٤.

– إنجلو دى ريز

انظر الفصل السابع

ولد فى سنة ١٩١٠ وشارك فى الحركة السريالية وعرض أعماله مع جماعة الفن المستقل. اشتغل بفن الزخرفة وأستاذاً للتصوير بالليسيه الفرنسية بالقاهرة، واستقر فى إيطاليا فى عام ١٩٦١.

– إنجى أفلاطون

انظر الفصل الخامس

ولدت فى ١٩٢٤ فى ١٩٤٠، بدأت الرسم مع كامل التلمسانى، وشاركت وهى فى السابعة عشرة فى معارض حركة "الفن والحرية" (١٩٤٢-١٩٤٣)، درست مناهج الرسم فى الليسيه الفرنسية بالقاهرة

١٩٤٤، وأرسلت لوحات إلى معارض "دار الفن" فى الليسيه الفرنسية (١٩٤٤-١٩٤٥) عرضت مع سعد الخادم ١٩٤٦. توقفت عن الرسم ثلاث سنوات ثم استأنفته جدياً تحت إشراف مارجو قبيون، وأمضت فترة من الزمن فى مرسوم حامد عبد الله، شاركت فى "صالونات القاهرة".

فى عام ١٩٥٢ أقامت معرضها الفردى الأول عند أدام A.D.A.M ومعرضاً ثانياً عند علاء الدين ١٩٥٣، ثم فى الغليون ١٩٥٤، وفى السنة نفسها أقامت معرضاً فى "الصدائة الفرنسية" بالإسكندرية. وفى أثناء ذلك سافرت للدراسة بإيطاليا. شاركت فى بينالى البندقية فى عام ١٩٥٢ ساوباولو ١٩٥٣.

– أندريه ساسون

انظر الفصل السابع.

ولدت بالإسكندرية وترددت على مرسوم بورديل فى باريس ثم مرسوم أندريه لوت (١٩٣٥). عرضت أعمالها فى صالون التويلرى (١٩٣٧). أقامت معرضين فرديين فى نوبليس (١٩٤٤) والمجلس البريطانى (١٩٤٨).

– أنريكو براندانى

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩١٤، حصل على دبلوم المدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة فى ١٩٣٥ تردد فى روما على

مدرسة الفنون الجميلة، درس الموزاييك (الفسيفساء) في سين وبيروز وروما، أمضى عدة سنوات في سويسرا، وعاد إلى مصر في ١٩٤٥، حيث أقام في الإسكندرية حتى ١٩٥٦، عمل بالزخرفة والتصوير الحكائي والتجليد الفني. كان عضواً في مجلس إدارة "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية، أقام في باريس منذ سنة ١٩٥٥.

– أوسكار تيرنى

انظر الفصل السابع

ولد في ١٩٠٠. سافر كثيراً إلى إسكندنافيا واستقر في باريس وروما وفلورنسا. عاد إلى مصر سنة ١٩٣٩ وشارك في الأنشطة المختلفة لتأليه الإسكندرية وصالون القاهرة وبينالي البندقية وبينالي الإسكندرية (١٩٥٥-١٩٥٧).

– أونيج أفيديسيان

انظر الفصل السادس

ولد في بروس Brousse (تركيا) في سنة ١٨٩٨، وأمضى صباه في القسطنطينية. وفي عام ١٩٢١ استطاع أن يسافر إلى النمسا، حيث أمضى فيها أربع سنوات في معهد الفنون الجرافيكية في فيينا، حيث درس التصوير والحفر خاصة تحت إشراف البرفيسور أ. كوسمان و بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧، درس التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة

في روما، حيث كان أستاذه هو ي. كورمالدي في عام ١٩٢٧ عرض لوحاته في الصالون السنوي في روما، ثم في المعرض الدولي الثاني للفنون الجميلة في مدينة فيومي Fiume.

وبعد رحلات متعددة إلى سوريا و فلسطين استقر أفيديسيان نهائياً في مصر في عام ١٩٢٩. شارك بانتظام في صالونات الإسكندرية والقاهرة، وفي المعرض الدولي في لوس أنجيليس، وشارك في معرض الفن الأرمني في بوخارست عام ١٩٣١. في عام ١٩٣٢ أقام معرضه الفردي الأول في مصر، وفي ١٩٣٤ في الإسكندرية.

غادر أفيديسيان مصر في عام ١٩٣٦ وسافر إلى قبرص حيث أمضى فيها خمس سنوات وشارك في الأنشطة الفنية في نيقوسيا، ثم قضى سنتين في القدس حيث درس، عن كثب، مجموعة المنمنمات الأرمنية الرائعة المحفوظة في البطريركية الأرمنية.

عاد إلى القاهرة في عام ١٩٤٣ وأقام فيها معرضاً فردياً على الأخص للوحاته في قبرص.

واصل أفيديسان نشاطه بدأب في مصر، في عام ١٩٩٥ أقام معرضاً في دار الفن في الليسيه الفرنسية. وفي أبريل من العام نفسه شارك باثنتي عشرة لوحة في معرض الفنانين الأرمن في مصر، ثم في معرض نادي الفن في عام ١٩٤٦، وفي دار الفن في الليسيه الفرنسية في ١٩٥٢. شارك في معرض

الربيع في عام ١٩٥٣ وفي معرض الفنانين الأرمن في الإسكندرية.

أفيديسيان مصور وحفّار ونحات أيضاً. عرض تمثالين نصفيين في صالون القاهرة عام ١٩٣٦ ، وأقام نصباً لـ ج كالوس في الحديقة الأرمنية في بولاق. من أفضل أعماله أيضاً النصب الجنائزي للممثلة الأرمنية الكبيرة سيرانوس، والتماثيل النصفية لدكيركور فيجايان، وتيجران باشا Tigran Pasha d'Aero وبوغوص باشاويار المقام في البطيريركية الأرمنية بالقاهرة.

ومن ناحية أخرى فقد كان أفيديسيان هو صاحب عمل مهم عن الطباعة الأرمنية وعن إمكانية تحديث الحروف الأرمنية القديمة. نشرت له دراسة في منشورات الصندوق الوطني الأرمني (القاهرة) سنة ١٩٤٦.

وأخيراً فإن عمله الكبير "المصورون والنحاتون الأرمن" قد ظهر في عام ١٩٥٩.

– إيريك دي نيميس

انظر الفصل السابع

ولد عام ١٩١٠ في ترانسيلفانيا، درس في أكاديمية الفنون الجميلة في بودابست، قام بأعمال المهندس المعماري في مرسوم لوى كوزما (بودابست) ومرسم البروفيسور ستروا (قزينا). سافر إلى ألمانيا

وإيطاليا أقام في باريس من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٧ حصل على ميدالية التصوير من بينالي البندقية (١٩٣٠)، رسم صور مطبوعات Editions Des Cles de Bxauveu ثم البليار . درس المصريات في مدرسة اللوفر. محرر وكالة أبناء هافاس في بيروت (١٩٣٧-١٩٣٩) نفذ لوحات الجناح اللبناني في معرض نيويورك عام ١٩٣٩، استقر في القاهرة في ١٩٤٠، شارك في معارض الفن المستقل وبينالي الإسكندرية (١٩٥٥)، رسم صور "بعد ظهر حيوان" لمارليه، "والجحيم" لدانتى، و"القارب الثمل" لرامبو، و"القارب الفتى" لثاليري، و"لكتابي" لسيريل دي بو Cyril des Baux. "الحكايات" و"مقالة عن التراجيديا".

– إيمي نمر

انظر الفصل الأول

بدأت إيمي نمر ترسم وهي في الخامسة عشرة. أمضت طفولتها في إنجلترا، وترددت في بداياتها على مدرسة سليد Slades School ، لقنها ولتر سيكيرت الانطباعية. عادت إلى مصر وعكفت على التصوير وحدها، لمدة ست سنوات. أقامت في باريس فاكتشفت اتجاهات الفن الحديث مما دفعها إلى التردد على أندريه لوت طيلة عدة شهور. أتاح لها رحلاتها المتعددة إلى أوروبا وإقامتها في فرنسا أن تتماس مع أكثر الفنانين قيمة من مدرسة باريس ومن السرياليين (دالي، تانجى، ماركوسيس). يعود

أول معارضها إلى سنة ١٩٢٦ عند بيرهايم، ثم التالى عام ١٩٣٠ فى جاليرى فينيون Vignon، خصصت لها مجلة "لا سيمين إيجبسين (الأسبوع المصرى) عدداً خاصاً فى ١٩٣٧، شاركت فى معارض الفن المستقل. أقامت فى فرنسا ثم فى إنجلترا منذ سنة ١٩٥٦.

- باروخ

انظر الفصل الثالث

ولد فى عام ١٩٠٩ . دراسات تجارية فى الليسيه الفرنسيه بالإسكندرية . فى ١٩٣٠ سافر إلى إيطاليا، حيث حصل على منحة دراسية، والتحق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة فى روما. عاد إلى مصر فى عام ١٩٣٩ وعمل فى الإسكندرية مع جماعة الأتيليه. أقام فى فرنسا من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٤ ، حيث عرض أعماله بانتظام فى "صالون ليون" مع جماعة التضاد Cuntaste. حصل على جائزة هولمارك. وفى عام ١٩٥٤ عرض أعماله فى "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية، ثم بالقاهرة ثم استقر نهائياً فى فرنسا.

- بورشارد - سميكة (ميكايلا)

انظر الفصل السابع

ولدت فى زيورخ، عملت فى عام ١٩٢٩ فى برلين محررة فى مجلة "نادى السيارات" الألمانية؛ حيث نشرت أشعارها، تعاونت بعد ذلك مع رابندرانات طاغور فى إصدار كتب عن الهند. لفتت أشعارها

رابندرانات طاغور، وترجم بعضها إلى الهندية فى ١٩٣٢، نظمت فى زيورخ عدة معارض تحت اسم "الفن الأكاديمى والفن التجريدى" (١٩٣٨ - ١٩٤٠) استقرت فى روما، أقامت فى دير، وأتيحت لها للمرة الأولى أن تتابع دراسة الفن والآثار فى جامعة روما من ١٩٤١ إلى ١٩٤٧، أقامت فى البرازيل، ووجدت عملاً فى مصنع للدمى، وبدأت ترسم منذ ذلك الحين. أعدت معرضها الأول للتصوير على الورق. وبعد انتهاء الحرب نظم لها الناقد فيلهلم أهودى معرضاً فى باريس أقامت إما فى فرنسا وإما فى سويسرا (١٩٤٧-١٩٥١)، وعاشت فى مصر بدءاً من ١٩٥١، وعملت فى القاهرة وفى الصعيد . أقامت عدة معارض فردية فى ريو دى جانيرو فى أغسطس ١٩٥٤ وفى باريس (جاليرى جان كاسيل فى مايو ١٩٤٧، وفى جاليرى جاك فى أكتوبر ١٩٤٨ وفى نيويورك (مارس ١٩٤٧ جاليرى بريدو شاركت فى بينالى البندقية وبينالى ساو باولو، وكانت وراء أول إرسال لأعمال ٢٧ مصوراً مصرياً إلى البينالى الثانى لساو باولو.

- بول ريشار

انظر الفصل السابع

ولد فى إقليم نومير Naumur. جاء إلى مصر ١٩١٢ . مدير مصلحة المتنزهات بالإسكندرية (١٩٢٥-١٩٤٥). أقيم معرض استعاضى لأعماله فى العام نفسه فى أتيليه الإسكندرية .

- بيبي مارتان ١٨٦٩-١٩٥٤

انظر الفصل السابع

ولد في سيسيل في السافوا. كان والده سيريل مارتان موثقاً شرعياً، وبعد أن حصل على البكالوريا في مدرسة دول Collège de Dole سجل نفسه في كلية الحقوق في ليون، وحصل على درجة الليسانس منها بعد ثلاث سنوات. منذ ذلك الحين كان يتردد على متحف ليون، ويتوقف أساساً أمام لوحات بيروجان وشاقان وديلاكروا وشيفانار، ثم سافر إلى باريس حيث كان يتردد على مرسوم دي ليكليز ثم مرسوم كولاروس. وهناك عرف س. مودرن، وشارل مارتل وبلوجيه، حيث دربوه حتى حوالى عام ١٨٩٥ في مصر في هذه الفترة ارتبط بإميل برنار (حيث تبادل معه مراسلات لم تزل غير منشورة وقد ضاع بعضها) والتقى به في البندقية بعد سنتين. وبعد شهر من الغياب عاد إلى فرنسا؛ حيث قضى معظم العام التالى بين باريس وليون، ثم سافر إلى إيطاليا وتوقف في نابولي وميلانو وروما، وأقام ثمانية شهور في صقلية. وفي رحلة ثانية إلى إيطاليا أقام في البندقية حيث تعرف على جورج ريموند.

أقام في حى المرج (قريباً من عين شمس) مع زوجته والفنان الاستشراقى دي فونتان، حيث اكتشفوا في ١٩١٠ بيت الفنانين فى القلعة فى حى الخليفة، وكان فيه أول مراسم محمد ناجى.

عاد بيبي مارتان إلى فرنسا في ١٩١٤، وأمضى سنوات الحرب في السافوا، وأسس مع صديقه ليون قبيير متحف دي لوماران، ولم يعد إلى مصر إلا في ١٩٢٤؛ حيث عمل في وزارة المعارف العمومية مدرساً للرسم والتصوير في أكاديمية الزمالك. أسس مع هوتكير متحف الفن الحديث في القاهرة ونظمه مع تيراس، وشارك في تأسيس الـ Chimiese مع بريفال وفروامان - كلوزيل ومحمود سعيد ومختار ومحمد ناجى. عهد ريموند إلى بيبي مارتان بنقل "متحف الفن الحديث" إلى موقعه الجديد في شارع قصر النيل وعينه محافظاً له.

في مسيرة بيبي مارتان الفنية معرضان مهمان : أحدهما "أصدقاء الثقافة الفرنسية الذى نظمه موريل بران في ١٩٣٣، والثانى فى أتيليه القاهرة فى ١٩٥٤، توفى بيبي مارتان بعد ذلك ببضعة أسابيع فى المستشفى الفرنساوى بالقاهرة فى ١٥ أبريل ١٩٥٤.

كان عميد المصورين فى مصر.

- تحية حليم

انظر الفصل الخامس

ولدت فى ١٩١٩ ، دنقلة بالسودان، درست فى مرسوم الطرابلس على يد حامد عبدالله (١٩٤٠-١٩٤٥) وفى أكاديمية جوليان (١٩٤٩-١٩٥١). يعود معرضها الأول إلى ديسمبر ١٩٤٣ فى جاليرى

جولدنبرج، ثم أقامت معرضاً في يونيو ١٩٤٣ في أتيليه الإسكندرية، وفي ١٩٤٧ في نادى القنال (بور توفيق)، وفي ١٩٤٨ عند البان وفي عام ١٩٥١ في المعهد المصرى بلندن، ١٩٥٣ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وفي الصداقة الفرنسية بالإسكندرية. فازت بجائزة جوجين هايم ١٩٥٨ ومنحة الدولة للتفرغ ١٩٦٠-١٩٦١.

- جابريل بيسى

انظر الفصل السابع

المدير الأسبق لمدرسة الفنون الجميلة المصرية (التي أسسها الأمير يوسف كمال).

- جاذبية سرى

انظر الفصل الرابع

ولدت بالقاهرة سنة ١٩٢٥ في حي الحلمية القديمة الشعبى، حصلت وهى فى الثالثة والعشرين على دبلوم معهد البنات (١٩٤٨). عرضت أعمالها عام ١٩٥٠ في متحف الفن الحديث مع (عبد الرسول ونظير خليل شعبان ونازك) وفي عام ١٩٥٠ في القاعة نفسها. التحقت بجماعة الفن الحديث في عام ١٩٥٢ بعد عودتها من فرنسا. شاركت في مسابقة إسماعيل وفتت أعمالها اهتمام لجنة المحكمين. حصلت على جائزة "روما في مصر".

وفي ١٩٥٣ أقامت معرضها الفردى الأول في

متحف الفن الحديث، ثم عرضت أعمالها في العام نفسه في أتيلية الإسكندرية. أرسلت ثلاث لوحات إلى بينالى ساو باولو (١٩٥٣) وشاركت في العرض الإيطالى المصرى فى عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٤. حصلت على جائزة التصوير من صالون القاهرة ١٩٥٤.

- جو إيجو

انظر الفصل السادس

ولد بالقاهرة في عام ١٩٣٣. دراسات في مرسوم زوريان. أول معرض له في ١٩٥٠ في معرض أدام، ثم في "الصداقة الفرنسية" بالإسكندرية مع هرنر أترانيكيان. سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥٢، جود دراسات في معهد الفن بشيكاغو و"كلية الفنون والصناعات" في أوكلاند، معرض فردى ١٩٦١ في "جاليرى الفن للجميع".

- جود جادامنيان بوزنت

انظر الفصل السادس

ولد في تركيا ١٩٠٩ وعانى الكثير أثناء مراهقته خلال السنوات المأساوية ١٩١٤-١٩١٨. بدأت دراسته الثانوية بتركيا ثم استكملها بأثينا حينما وصل إليها في ١٩٢٢. حبا في الرسم تلقى دروساً عن الرسام لوكاس يرانس وبعد بضع سنوات باليونان وصل إلى مصر في ١٩٢٧ حيث تابع دروس مدرسة ليوناردو دافنشى.

ومنذ عام ١٩٣٠ درس فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما حصل على الدبلوم عام ١٩٣٤ وعاد إلى مصر حيث أقام فيها.

فى ١٩٤٤ أقام معرضه الشامل الأول فى قاعة معارض الشركة الشرقية للإعلانات، وفى ١٩٤٥ شارك فى معرض الرسامين الأرمن بالقاهرة، وأقام معرضه الفردى الثانى بالقاهرة عام ١٩٥٠ فى متحف الفن الحديث، وفى ١٩٥١ عرض أعماله بالإسكندرية، ثم فى بيروت عام ١٩٦٠ ، ثم فى جاليرى الفن للجميع فى عام ١٩٦١.

- جورج صباغ

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية من أصول سورية. أتم دراسة الحقوق بباريس عام ١٩١٢ . اجتذبه الفن فتردد على مراسم موريس دينيه وفيليكس فالتون. عرض أعماله بانتظام فى صالون الخريف بباريس جاليرى أ. قيل، وفى جنيف وفى القاهرة. له عدة أعمال فى متحف لوكسمبورج ومتحفى الفن الحديث بالقاهرة وبالإسكندرية. توفى عام ١٩٥٢ بباريس. أقيم معرض استعاضى لأعماله فى صالون الخريف.

- جوزيى سباستى

انظر الفصل السابع

ولد فى روما - أسس أتيليه الإسكندرية مع محمد ناجى. عضو استشارى فى متحف الفنون

الجميلة بالإسكندرية. أقيم له معرض استعاضى عام ١٩٦١ بمقر الأتيليه كان جوزيى سباستى أكبر الناشطين طيلة ربع قرن تقريباً.

- جوزيف بويناللو

انظر الفصل السابع

ولد فى القاهرة فى ١٨٧٨، تلميذ لوسيان سيمون، رئيس الرسامين فى إدارة السكك الحديدية، أستاذ الحفر فى معهد البنات وفى مدرسة ليوناردو دافنشى، عاش فى إنجلترا منذ ١٩٥٦، له مقتنيات فى متاحف جرينوبل وبوسطن والقاهرة.

- حامد عبدالله

انظر الفصل الخامس

ولد فى عام ١٩١٧، فى منيل الروضة. ترجع أصول أبويه إلى سوهاج فى الصعيد. حفظ القرآن فى كُتَّاب الشيخ أبو جمعة. شغله الرسم منذ دراسته فى المدرسة التحضيرية. تتلمذ على جان ديبيرتيوس ثم نيكوس نيكولايدس ، ثم درس فى مدرسة الفنون التطبيقية حتى عام ١٩٣٣.

عرض حامد عبدالله، لأول مرة، فى صالون القاهرة عام ١٩٣٨ لوحتين بالباستيل ولوحة بالألوان المائية هما "عمدة المنيل" و"أم على". سافر إلى النوبة والأقصر وأسوان فى عام ١٩٣٩، وعاد إليها فى عام ١٩٤٦.

حصل على جائزة التصوير فى " أولاد المباريات" (١٩٤٣) واهتم به طه حسين فعرض عليه وظيفة فى وزارة المعارف العمومية، ولكن حامد عبدالله أثر أن يستمر فى مرسومه بشارع القصر العينى فى متحف الشمع الذى كان يديره فؤاد عبد الملك؛ حيث كان يدرس التصوير من عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٥.

فى ١٩٤٩ سافر حامد عبدالله إلى أوروبا، وتردد على مرسوم جاستون دوريفينو، وسافر إلى إنجلترا وبلجيكا ثم عاد إلى مصر فى عام ١٩٥٢ من معارضه الفردية: ١٩٤١ (جاليرى حورس بالقاهرة) ١٩٤٢ (أتيليه الإسكندرية) ١٩٤٣. و١٩٤٥ (قصر الفنون الجميلة والأتيليه) ١٩٤٦ (جاليرى فريدمان بالقاهرة) ١٩٩٨ (الصدّاقة الفرنسية بالإسكندرية وبور سعيد وبور توفيق والإسماعيلية) ١٩٤٩ (متحف الفن الحديث بالقاهرة) ١٩٥٠ (جاليرى بيرنهايم چين فى باريس) ١٩٥١ (المعهد المصرى - لندن) ١٩٥٢ (الغليون بالقاهرة) ١٩٥٣ (الصدّاقة الفرنسية بالإسكندرية)، وشارك فى عام ١٩٥٣ فى بينالى ساو باولو، وفى ١٩٥٥ فى بينالى الإسكندرية. ثم أقام بعد ذلك فى فرنسا وفى الدانمرك.

— حامد ندا

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٤ بالقرب من القلعة فى حى الخليفة.

عضو "جماعة الفن المعاصر"، عرض أعماله فى باريس سنة ١٩٤٩، وفى بينالى البندقية سنة ١٩٥٢، وفى بينالى ساو پاولو فى ١٩٥٣، وفى "الصدّاقة الفرنسية" بالإسكندرية مع كمال يوسف وبورشارد فى ١٩٥٤، وفى المنصورة مع جماعة كان قد أسسها فى "المعهد الشعبى للرسم" أقام معرضاً فردياً عام ١٩٥٦ فى "جاليرى الفن"، سافر للدراسة فى إسبانيا، وأقام معرضاً فى مدريد عام ١٩٦١.

اشتغل أستاذاً فى مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية.

— حسن سليمان

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة عام ١٩٢٨. حصل على دبلوم الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥١. أقام معرضين فرديين بالأتيليه عام ١٩٥٦ و١٩٦١. شارك فى بينالى الإسكندرية ١٩٥٧، أستاذ التصوير بالجامعة الشعبية.

— حسين بىكار

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية سنة ١٩١٣، حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سنة ١٩٣٣؛ حيث رأس قسم التصوير من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٩، مصور فى جريدة "أخبار اليوم"، أقام عدة معارض، وخاصة

فى صالون الربيع وبيئالى الإسكندرية (١٩٥٥) وبيئالى البندقية ، و"جاليرى الفن للجميع" (١٩٦١).

- حسين يوسف أمين

انظر الفصل الأول والثالث

ولد بالقاهرة فى عام ١٤٠٩. سافر فى ١٩٢٤ إلى أوروبا حيث زار فرنسا وإيطاليا والبرتغال. ثم أقام بعد ذلك فى أمريكا الجنوبية، وعلى الأخص فى البرازيل، حيث عُرف تحت اسم الجوردولو" وفى إيطاليا حصل على دبلوم الفنون الجميلة من أكاديمية فلورنسا. وعاد إلى مصر فى عام ١٩٣١. أسس فى عام ١٩٣٧ المدة الفنية مع العفيفى، وكان من مؤسسى اتحاد مدرسى الرسم، وأخلص نفسه لتدريب الموهوبين الشبان وأسس جماعة "الفن المعاصر" فى عام ١٩٤٦.

شغل منصب المفتش العام للرسم والمستشار الفنى والتربوى فى وزارة المعارف العمومية.

- حمدى خميس

انظر الفصل الخامس

ولد بالمحلة الكبرى فى عام ١٩١٩، دراسات فنية فى معهد الفنون التطبيقية (١٩٣٩)، دراسات فى معهد التربية العالى ١٩٤١، حصل على منحة الدولة وسافر للولايات المتحدة الأمريكية (١٩٤٦-١٩٥٢)، دكتوراه فى التربية من جامعة أوهيو

(١٩٥١) رئيس قسم بالمعهد العالى للبنات (١٩٥٩)، كتب أعمالاً فى علم الجمال.

- خديجة رياض

انظر الفصل الخامس

ولدت عام ١٩١٤ بالقاهرة. حفيدة الشاعر أحمد شوقى. ترددت على مرسوم زوربان (١٩٥٠٩-١٩٥٤). أول معرض فردى لها ١٩٥٥. حصلت على جائزة بينالى الإسكندرية (١٩٥٨) وصالون القاهرة (١٩٥٧). شاركت فى نشاط "نحو المجهول" (جاليرى كوالترا) ١٩٥٨ شاركت فى بينالى البندقية باثنتى عشرة لوحة ١٩٦٠ وفى معارض الفن للجميع" (١٩٦١).

- خوان سينتيس

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٠. عرض أعماله للمرة الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٢٩. أقام معرضاً فردياً عند جوزيبى فستري فى ١٩٣٥. أعاد إحياء شخصية جحا فى رسومه الكاريكاتورية.

- دافورنو رينزو ١٩٠٢-١٩٥٢

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩٠٢، أول معرض فى القاهرة فى ١٩٣٢، له عدة مقتنيات فى متحفى الفن المصرى الحديث فى القاهرة وفى الإسكندرية.

نورا خياط بلانت

انظر الفصل الخامس

علمت نفسها بنفسها معرض فردى فى جاليرى ريدفرين بلندن ١٩٥٠، ثم فى نيويورك . تقيم بالولايات المتحدة الأمريكية.

ديران جاراباديان

انظر الفصل السادس

ولد فى مصر ١٨٩٢، وبدأ فى مرسوم الفنان ى. ديمروجيان، وفى ١٩٠٠ التحق بأكاديمية جوليان لمدة خمس سنوات، ارتبط مبكراً بماتيس وبيكاسو وبراك، وتعلق بشدة بتعاليم سيزان؛ حيث اعتبر من أفضل المعلقين على عمله. عاش جاراباديان حياة العزلة سواء فى فرنسا أو فى مصر، ولم يعرض أعماله إلا نادراً فى القاهرة عند بريفال فى ١٩٣٢ وفى الكونتينتال ١٩٤١ وفى الجمعية الشرقية للإعلان ١٩٤٥ مع "الرسامين الأرمن فى مصر".

- راغب عياد

انظر الفصل الأول

ولد فى عام ١٨٩٢، وحصل على دبلوم الفنون الجميلة فى عام ١٩١٤. سافر إلى إيطاليا فى عام ١٩٢٠ لى يستكمل دراسته، ولم يرجع إلى مصر إلا فى عام ١٩٣٠. رأس قسم الخزف فى مدرسة الفنون التطبيقية منذ عام ١٩٣٧، ثم عُيِّن مديراً

للمتحف القبطى لعدة سنوات. كان مديراً للقسم الحر فى مدرسة الفنون الجميلة، ثم حل محلاً يوسف كامل فى سنة ١٩٤٩ مديراً لمتحف الفن الحديث (١٩٤٩-١٩٥٤). أسس متحف مختار فى سنة ١٩٥٢ وأداره حتى عام ١٩٥٤ حين تقاعد.

أقام معارض فردية فى روما فى أعوام ١٩٢٧-١٩٣٧-١٩٤٨.

- رمسيس يونان

انظر الفصل الثانى

ولد فى ١٩١٤. التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة من ١٩٣٦ قام بتدريس مادة الرسم ببورسعيد. استقر بالقاهرة منذ ١٩٤٠. سافر لأول مرة إلى فرنسا فى عام ١٩٤٥ وأقام فيها لمدة سنة ثم عاد إليها فى عام ١٩٤٧، وأقام فى باريس حتى ١٩٥٦ عاد إلى القاهرة وحصل على منحة التفرغ بانتظام منذ ١٩٦٠.

شارك فى جميع معارض "الفن المستقل" و "جانح الرمال" وفى "المعرض الدولى للسرياليين" بباريس ١٩٤٧. أقام معرضاً فردياً بباريس أيضاً فى مارس ١٩٤٨.

ترجم إلى العربية مسرحية كاليجولا لألير كامى ١٩٤٧.

- روجيه بريفال

انظر الفصل السابع

أستاذ سابق بمدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة، درس فى المعهد القومى للسجاد فى بوفى بمدرسة الفنون الجميلة بباريس ومدرسة الفنون الزخرفية، عمل فى المدرسة النموذجية للزخرفة، وكذلك تحت إشراف موريس دينيه فى زخرفة مسرح الشانزلزيه. استقر فى القاهرة فى عام ١٩٢٠ وأسس فى مرسمه بشارع الأنتخانة جماعة لاشم بير، وكان محركها الأساسى وتجمع حولها فنانون وكُتّاب مصر. رسم صور "أغانى يلتيس". فى ١٩٣٨ أصدرت جماعة أصدقاء الثقافة الفرنسية فى مصر كتيباً فى ذكراه تكريماً له، استقر نهائياً فى فرنسا بعد ١٩٤٥.

- روزابا زيان

انظر الفصل السادس

ولدت بالإسكندرية سنة ١٩٣٥. تلميذة زوريان منذ ١٩٥٣ أول معرض لها فى الأتيليه تحت رعاية "المرأة المصرية"؛ حيث حصلت على الجائزة الأولى لأقل من ٢٥ سنة. عرضت أعمالها فى معرض الفن الحديث فى القاهرة مع "الرسامين الأرمن فى مصر" فى ١٩٥٨، ثم ترددت على أتيليه ماركو فييون. أقامت معرضاً فنياً فى "جاليرى الفن للجميع" فى ١٩٦١.

- زينب عبدالحميد

انظر الفصل الرابع

ولدت فى ١٩١٩ فى بنها، حصلت على دبلوم معهد البنات فى بولاق (قسم التصوير) فى ١٩٤٥. سافرت إلى إسبانيا، حيث قضت فيها عامين، وحصلت على دبلوم التصوير من أكاديمية سان فرناندو، وعرضت أعمالها مع جماعة الفن الحديث فى عام ١٩٤٧، شاركت فى بينالى البندقية فى عامى ١٩٥٠ و ١٩٥٢، وبينالى ساو باولو فى ١٩٥٣، ومعرض الفنانين المصريين الشبان فى جاليرى أندريه موريس عام ١٩٥٤. أقامت معارضها الفردية فى "دائرة الفنون الجميلة" (مدير ١٩٥٢) وجمعية "أصدقاء الفن" (القاهرة : ١٩٥٣).

- سالم الحبشى الشهير بـ"مجلى"

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٤ بآندونيسيا، ينتمى إلى حضرموت، غادر بلاده فى ١٩٣٧ لكى يشارك فى جامبورى هولندا. ومن هناك جاء إلى مصر، وبعد أن أتم دراسته الثانوية فى مدرسة فاروق الأول التحق بكلية الطب؛ حيث قضى فيها أربع سنوات فقط، غادر مصر فى ١٩٤٩ إلى هولندا ثم عاد إلى القاهرة عام ١٩٥٣.

- سامسونيان سيمون

انظر الفصل السادس

ولد فى تركيا فى ١٩١٥ وفقد أبويه فى أحداث ١٩١٥ . عاش طفولته فى اليونان ووصل إلى مصر وهو فى الحادية عشرة.

بعد أن أتم دراسته فى المدرسة الأرمنية تابع دروس التصوير فى مدرسة ليوناردو دافينشى.

أقام معرضاً فردياً فى نادى "مصر أوروبا" ثم فى ١٩٦٠ فى "جمعية أصدقاء الفن" وحصل على جائزة التصوير من صالون القاهرة.

- سعد الخادم

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة ١٩١٣، درس فى مدرسة الفنون الجميلة بلندن . تردد على مراسم سزارلاند، ومور، وأوزان فانت ثم عاد إلى مصر وارتبط بعلاقة صداقة مع يوسف العفيفى أستاذه فى الرسم فى المدرسة السعيدية الثانوية بداية عرض أعماله مع كامل التلمسانى وراتب صديق ومحمد فتحى البكرى مفتش الرسم فى ١٩٤٧ ثم أستاذ فى معهد التربية، أمين متحف الفنون الجميلة فى الإسكندرية ومدير متحف الفن الحديث فى القاهرة. معارضه الرئيسية: "دار الفن" فى اللىسيه الفرنسية ١٩٤٤، فى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية ١٩٤٧، كتب عدة أعمال عن الفن الشعبى ورسوم الأطفال.

- سمير رافع

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٦ بالقاهرة. تلميذ حسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول. التحق بمدرسة الفنون الجميلة وحصل على الدبلوم بمرتبة الشرف سنة ١٩٤٨ وحصل على دبلوم معهد التربية فى ١٩٥٠ .

شارك عام ١٩٤٧ فى معرض مصر- فرنسا، وفى ١٩٥٢ فى بينالى البندقية، وفى ١٩٥٣ فى بينالى ساو باولو. ثم مثل مصر فى عام ١٩٥٤ بالبندقية مع مجموعة مهمة من عشرين لوحة. وفى العام نفسه حصل على منحة الحكومة المصرية فى فرنسا لدراسة تاريخ الفن.

- سوزى جرين - فيتربو

انظر الفصل السابع

تلميذة هدايت، لوحات أكاديمية بالألوان المائية، ترددت على مرسوم أندريه لوت.

- شارل بيوجلان

انظر الفصل السابع

الملحق التجارى الأسبق فى سفارة فرنسا.

- صلاح طاهر

انظر الفصل الخامس

ولد فى القاهرة ١٩١٢ . أستاذ بكلية الفنون الجميلة ١٩٤٤، وعين فى العام التالى مديراً لآتيليه

- عبد الهادى الجزار

انظر الفصل الثالث

ولد فى الإسكندرية فى ١٩٢٦، وفى عام ١٩٤٤ حصل على جائزة الرسم فى مباراة أقامتها وزارة التربية، درس فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة؛ حيث حصل على الدبلوم مع مرتبة الشرف ثم درس التصوير فى ذلك المعهد، عرض أعماله فى فرنسا ١٩٤٩ (فرنسا- مصر) وفى البندقية ١٩٥٢ وفى ساو باولو فى ١٩٥٣، معارض فردية فى متحف الفن الحديث (١٩٥١) وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية ١٩٥٤ وفى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٥٦.

حصل على منحة من الحكومة الإيطالية للدراسة خلال العام ١٩٥٤، ثم استقر فى روما وبعدها فى باريس حتى ١٩٦١.

مقتنيات فى المجموعات الخاصة بالقاهرة والإسكندرية وروما وباريس وبروكسل.

- عز الدين حمودة

انظر الفصل الرابع

ولد بالقاهرة فى ١٩١٩، التحق بمدرسة الفنون الجميلة بقسم العمارة ١٩٣٦، وسجل نفسه فى قسم التصوير بالمعهد نفسه عام ١٩٤٠، وحصل على دبلوم الأكاديمية بمرتبة الشرف ١٩٤٠، سافر إلى إسبانيا

الأقصر. وفى ١٩٥٤ شغل منصب مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة. ومنذ ١٩٥٩ شغل مناصب المدير فى أكثر من متحف. ثم فى مكتب وزير الثقافة والإرشاد القومى، وفى ١٩٦١ عين مديراً عاماً للفنون الجميلة. سافر للدراسة إلى إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتى وسويسرا، وفى ١٩٦٠ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير. أقام معرضاً استعادياً عام ١٩٦١ فى "جاليرى الفن للجميع" يساعد فى تليفزيون جمهورية مصر العربية بالإضافة إلى أنشطته الرسمية.

- صلاح يسر

انظر الفصل الرابع

ولد بالقاهرة فى عام ١٩٢٣. كان تلميذاً بالقسم الحر لمدرسة الفنون الجميلة. حصل على الدبلوم فى ١٩٤٧ وعلى جائزة التصوير من مدرسة الفنون الجميلة فى ١٩٤٦. أقام معرضه الفردى الأول فى جاليرى جولدنبيرج عام ١٩٤٧. سافر بعد ذلك مباشرة إلى فرنسا، حيث تردد على مرسوم أندريه لوت فى باريس. زار إيطاليا فى أثناء إقامته فى أوروبا.

حصل على منحة سنتين فى الأقصر ١٩٤٨. عرض صلاح يسرى أعماله فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥١. وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية وشارك فى بينالى البندقية عام ١٩٥٢.

– فريد كمال

انظر الفصل الخامس

ولد فى ١٩٣٣. علم نفسه بنفسه . عرض أعماله مع بعض أعضاء من "جماعة الفن المعاصر" إما فى القاهرة وإما فى الإسكندرية .

– فؤاد كامل

انظر الفصل الثانى

ولد فى ١٩١٩، تلميذ يوسف العفيفى ١٩٣٦ فى المدرسة السعيدية الثانوية بالقاهرة، دبلوم مدرسة الفنون فى ١٩٤٧، تردد بعد ذلك على المعهد العالى للتربية الفنية. شارك فى معارض الفن المستقل بين ١٩٤٠ و ١٩٤٦. شارك فى تحرير مجلة "التطور" (المجلة الجديدة) "والمشهد مستمر"، وأخيراً "جانح الرمال"

عرض أعماله فى معرض السريالية الدولى بباريس ١٩٤٧، وشارك فى معرض الفن المعاصر (القاهرة والإسكندرية ١٩٥٦) معرض فردى فى ١٩٦٠ فى أتيليه القاهرة. دُعى فى العام التالى إلى الولايات المتحدة لتدريس مناهج تاريخ الفن، حصل على منحة الدولة .

عام ١٩٥٠ وعاد إلى مصر عام ١٩٥٢، أقام عز الدين حمودة معرضين فرديين، أحدهما فى مدريد بدائرة الفنون الجميلة عام ١٩٥٢، والثانى بالقاهرة عام ١٩٥٣ فى مقر جمعية أصدقاء الفن.

– عفت ناجى

انظر الفصل الخامس

ولدت بالإسكندرية، درست تحت إشراف محمد ناجى ثم أندريه لوت، تابعت دراسة الفريسك فى فلورنسا، أقامت معارض فردية فى القاهرة والإسكندرية عام ١٩٥٠، وفى الهيلتون عام ١٩٥٩ وفى العام نفسه فى "جاليرى الفن للجميع".

– فان هوفيثيان

انظر الفصل السادس

ولد بالقسطنطينية ١٨٩٩؛ حيث أتم فيها دراسته الفنية، والتحق بمدرسة الفنون الجميلة فيها من ١٩١٥ إلى ١٩١٨، ثم اشتغل لمدة عام مع الفنان ترليميزيان، واستقر بالإسكندرية ١٩٢٤، عرض أعماله منذ ١٩٣٨ فى صالون الأتيليه، وشارك بانتظام فى صالونات الإسكندرية والقاهرة، ثم شارك فى معرض الرسامين الأرمن فى ١٩٤٥ بالقاهرة و١٩٥٣ بالإسكندرية.

– فيسيلا فريد

انظر الفصل الخامس

من أصول بلغارية، أقامت في مصر ١٩٣٨، معارض فردية ١٩٤٢ (لوتسيا) ١٩٤٤ (هانو) ١٩٤٧ (البن) ١٩٥٣ (الغليون) ١٩٦١ (جاليرى الفن للجميع). أستاذة التصوير في المعهد العالى للتربية النسوية وفي ليسيه الحرية بالقاهرة، مقتنيات بمتحف الفن الحديث وفي عدة مجموعات خاصة.

– كارلو سوارس

انظر الفصل السابع

أديب سكندرى مارس التصوير في وقت متأخر، وعرض أعماله بانتظام من (١٩٥٣ إلى ١٩٦٠) في أتيليه الإسكندرية.

– كامبليو إنستى

جاء ذكره في الفصل السابع

المدير الأسبق لمدرسة الفنون الجميلة.

– كامل التلمسانى

انظر الفصل الثانى

تلميذ يوسف العفيفى فى المدرسة السعيدية، بعد ذلك تابع مناهج المعهد البيطرى فى القاهرة لعدة سنوات- ثم أخلص نفسه للتصوير - عرض لأول مرة

فى عام ١٩٣٧ عند فريدمان . شارك فى معارض "الفن المستقل" حتى ١٩٤٢، معارض فردية فى ١٩٤١ عند تحوت، وفى ١٩٤٢ عند فريدمان. رسم صور مجلة "التطور" ورسم لوحات المجموعة القصصية "البشر الذين نساهاهم الله" لألبير قصيرى (منشورات لاسيمن إيجبسين) ثم كتاب "لا أسباب للوجود" لجورج حنين (١٩٣٨)، ثم توقف كامل التلمسانى عن التصوير ١٩٤٤ واشتغل بالسينما.

– كليا بادارو

ولدت فى مصر فى عام ١٩١٣ ، غادرت مصر فى صباها المبكر إلى سويسرا حيث أتمت دراساتها. وجد أبواها أنها موهوبة فى البيانو ففتر تشجيعهما أكثر فأكثر للتصوير. أنهت دراستها وهى فى السابعة عشرة، وحصلت على موافقة أبويها للتسجيل فى مدرسة الفنون الجميلة فى لوزان. تابعت دراستها أيضاً لمناهج الإعلان والفن الزخرفى طيلة أربع سنوات. عادت إلى مصر فى عام ١٩٣٦ وعُينت بموضوعات الحياة المصرية، ولكن ما أثار اهتمامها الحقيقى هو تكوينات الخيال الشخصى. عرضت فى مختلف صالونات القاهرة منذ عام ١٩٣٨، ثم أقامت ثلاثة معارض فردية بعد ذلك فى قاعة باكار (القاهرة - فبراير ١٩٤٧) وفى نادى المثقفين اليونانيين (الإسكندرية - أبريل ١٩٤٧) ثم جاليرى ليهمان (١٩٤٥) وفى عام ١٩٥٨ حصلت على جائزة التصوير فى صالون القاهرة.

- كمال يوسف

انظر الفصل الثالث

ولد عام ١٩٢٣ فى باب الشعرية، وأمضى طفولته فى مسجد الخضر بالقرب من بنها. تلميذ حسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول، ثم تابع دراسته فى كلية العلوم بالقاهرة، وتابع مناهج "المركز التربوى" فى الليسيه الفرنسية. سافر إلى فرنسا فى عام ١٩٤٨ وفى عام ١٩٥٤ للدراسة. عرض أعماله فى معرض فرنسا- مصر، وفى بينالى البندقية عام ١٩٥٢، وبينالى ساو بولو عام ١٩٥٣. أقام معرضاً فردياً فى متحف الفن الحديث عام ١٩٥٢. وفى الصداقة الفرنسية بالإسكندرية مع حامد ندا. أقام فى باريس عدة سنوات، ثم فى نيويورك من عام ١٩٥٢.

- لطفى أحمد زكى

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة فى عام ١٩١٨، وحصل على دبلوم الفنون التطبيقية عام ١٩٣٩. أستاذ بالمعهد العالى للتربية، وألف كتاباً عن جوجان.

- لوران سالياناس

انظر الفصل السابع

ولد فى ١٩١٤. فنان مصور وخبير اللوحات القديمة. عضو "بالصداقة الفرنسية" والأتيليه بالإسكندرية. شارك فى الحركة السريالية.

- لوسى كارولين ريز

انظر الفصل السابع

ولدت فى قيينا، بدأت الرسم وهى فى الرابعة عشرة. تلميذة فرانز هوهين برجر. وأكاديمية قيينا، جاءت إلى مصر فى المرة الأولى سنة ١٩٣٠، ثم عادت إلى القاهرة أثناء الشتاء (١٩٣١-١٩٣٣) سافرت إلى النمسا ورومانيا فى أعوام ١٩٣٣-١٩٣٦ وعادت إلى مصر فى عام ١٩٣٦ حيث استقرت فيها.

بدأت سيرتها الفنية فى قيينا عام ١٩٢٨، ثم عرضت مرة ثانية فى عام ١٩٢٩. أقامت معرضين فرديين فى رومانيا: فى بوخارست عام ١٩٣٤ فى جاليرى هوسفر، وفى مدينة برازوف وعرضت أعمالها فى مصر عند نستري عام ١٩٣٧-١٩٣٨ وفى قاعة آدم عام ١٩٥١.

- لوى جوليان

جاء ذكره فى الفصل السابع

ولد فى الإسكندرية فى ١٩٠٩، دبلوم الفنون الجميلة من باريس تردد على مرسوم بابا چورچ.

- مارجريت نخلة

انظر الفصل الخامس

بدأت مارجريت نخلة مسيرتها الفنية فى الإسكندرية ثم فى القاهرة، لكنها حصلت على معرفة

وثيقة بتقنية التصوير بالزيت فى باريس، فى مرسوم
ف. لاباتى - المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة
حيث درست لمدة خمس سنوات من ١٩٣٤ إلى
١٩٣٩. عملت أيضاً مع هنرى رويى وچورج
ديسيانيات حصلت على الميدالية الفضية للمعرض
الصناعى بالقاهرة عام ١٩٣١ والميدالية الذهبية
لمعرض الإسكندرية عام ١٩٣٢ عن لوحة زخرفية
كبيرة لها.

نذكر من معارضها الفردية ما أقامته فى أعوام
١٩٤٣ و ١٩٤٥ و ١٩٥٠ فى القاهرة، وفى ١٩٤٦ فى
أتيليه الإسكندرية، وفى ١٩٥٠ فى الإسماعيلية، وفى
عام ١٩٥٤ فى باريس (جاليرى مارسيل بيرنهايم).

- مارجو فيون

انظر الفصل السابع

ولدت فى مصر عام ١٩٠٧ من أب سويسرى
وأُم نمساوية، وبدأت ترسم وهى فى التاسعة من
العمر. التحقت بمرسم سكارسلى وهى فى السابعة
عشرة من عام ١٩٢١ حتى ١٩٣١. درست فى باريس،
وفى ١٩٣٥ بعد رحلة دراسية فى إسبانيا وإيطاليا
وسويسرا وفرنسا عادت إلى القاهرة، حيث أخذت
ترسم لمدة أربع سنوات دون أن تصور. عرضت
أعمالها للمرة الأولى بالقاهرة عام ١٩٢٨ (صالون
أصدقاء الفن)، وعرضت فى زيورخ فى جاليرى فورتر
عام ١٩٣٠. وفى عام ١٩٣٤ حصلت على جائزة
الزخرفة الجدارية بالفسيفساء من فالشن بلاتز فى

زيورخ. وفى ١٩٣٤ عرضت أعمالها فى لوسرن
(كونشت هاوس).

- ماهر رائف

انظر الفصل الثالث

ولد فى ١٩٢٦ بالقاهرة. كان أبوه رساماً
وشجعه على السير فى هذا الطريق. حصل على دبلوم
مدرسة الفنون الجميلة، وفى الوقت نفسه تابع دراسته
للفلسفة فى كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عرض أعماله فى بينالى البندقية عام ١٩٥٢،
وشارك فى كل أنشطة جماعة الفن المعاصر وفى
بينالى الإسكندرية عام ١٩٥٥ .

حصل على منحة الحكومة المصرية لمدة عامين
فى الأقصر، ثم فى ألمانيا (١٩٥٦-١٩٦٠).

- محمد حسن (١٨٩٢-١٩٦١)

جاء ذكره فى الفصل الأول

ولد فى دنشواى. أقام أول معارضه فى ١٩١٠،
قام بالتدريس بمدرسة الفنون والصناعات فى عام
١٩١١، حصل على منحة من الأمير يوسف كمال
للسفر إلى لندن. مدير مدرسة الفنون التطبيقية، ثم
مراقب الفنون الجميلة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٥٢،
مدير متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية لعام
١٩٥٨.

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية عام ١٨٩٧ فى حي بحرى قريباً من جامع المرسى أبو العباس. كانت عائلته المصرية من أصول تركية وقوقازية قد استقرت فى مصر منذ أربعة أجيال. كان أبوه قاضياً ثم وزيراً ورئيساً للوزراء حتى السابعة من عمره. تابع دروسه فى المنزل بالعربية والفرنسية والإنجليزية. حصل على البكالوريا، القسم الأدبى فى عام ١٩١٥ ، وعلى ليسانس الحقوق من مدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة عام ١٩١٨ ، وبدأ مع مدام إميليّا كازوتا تودافرنو التى تلقى على يديها دروس الرسم من الطبيعة (١٩١٤-١٩١٦) ثم تردد بعد ذلك على أتيليه أنطونيو زانيرى.

فى تلك الفترة بدأت رحلته إلى الصعيد، ومنذ عام ١٩١٦ سافر إلى النوبة والأقصر وطيبة ودندرة وكوم امبو وإدفو وأسوان.

ومن ١٩٢٠ إلى ١٩٣٠ سافر إلى فرنسا وبلجيكا وهولندا وسويسرا وإيطاليا وإسبانيا، ثم سافر بعد ذلك إلى إنجلترا وقبرص وأخيراً إلى لبنان، وفى تلك الفترة تابع مناهج الرسم عن الموديل الحى فى القسم الحر من أكاديمية لاجراند شومبيير لفترة ثلاثة شهور كل عام وذلك من عام ١٩٢٠-١٩٢٥ ، ثم درس فى المتاحف والكنائس القوطية.

عين محمود سعيد قاضياً فى المحاكم المختلطة عام ١٩٢٢، واستقال من منصب مستشار بمحكمة الاستئناف، وطلب الإحالة إلى التقاعد فى أكتوبر من عام ١٩٤٧

عضو اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة منذ عام ١٩٢٤ . كان محمود عضو اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة عام ١٩٢٤ ، ونائب رئيس اللجنة الاستشارية العليا للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ . حصل على وسام الشرف من فرنسا "لجدراته فى القضاء وشهرته فى مصر وأوروبا كفنان" حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٠ .

— محمد سيف الدين وانلى الشهير بـ «سيف»

انظر الفصل الخامس

ولد فى الإسكندرية عام ١٩٠٦ ، درس التصوير بمرسم بيكى. لقى تشجيع مارسيل زهار لأكثر من عشرين عاماً. حصل فى ١٩٣٦ على جائزة مختار، وفى عام ١٩٤٩ على جائزة ريشارد، وفى عام ١٩٥٣ على ميدالية معرض الفنون الأفرو آسيوية، وفى عام ١٩٥٩ على جائزة بينالى الإسكندرية. أقيمت معارضه الرئيسية فى الإسكندرية وببيروت وباريس والبندقية وساوبالو.

له مقتنيات فى متحفى الفن الحديث بالقاهرة والإسكندرية ووزارة الخارجية الإيطالية وأكاديمية الباليه "رولان بيتى" Roland ptet فى باريس.

- محمد عويس

انظر الفصل الخامس

ولد بالقاهرة فى ١٩٢٠، دبلوم مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٣٤، ثم دبلوم معهد التربية، سافر إلى ألمانيا للدراسة عام ١٩٥٧، أستاذ مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية، شارك فى معارض "جماعة الفن الحديث" وفى بينالى الإسكندرية عام ١٩٥٥ وفى بينالى البندقية عام ١٩٥٨.

- محمد ناجى

انظر الفصل الأول

ولد بالإسكندرية سنة ١٨٨٨، درس القانون فى كلية الحقوق، ليون (١٩٠٦-١٩١٠)، سافر بعد ذلك إلى فلورنسا، وأقام حتى عام ١٩١٤ يتلقى الفن فيها، عاد إلى مصر سنة ١٩١٤، اكتشف الفن الفرعونى وأقام فى طيبة.

بعد عدة سنوات عُيِّن ملحقاً للمفوضية الملكية المصرية فى ريو دى جانيرو، ثم ملحقاً ثقافياً فى باريس، واستقال بعد خمس سنوات لكى يخلص نفسه تماماً للفن، بعد ذلك أوفد فى بعثة إلى إثيوبيا؛ حيث نفذ لوحة للإمبراطور ميلاسلاسى وعدة لوحات لمشاهد طبيعية.

فى عام ١٩٣٧ عرض أعماله فى لندن، واحتفظت التيت جاليرى بلوحتة "موكب الراهب فى

الحبشة" عين فى ١٩٣٧ مديراً لمدرسة الفنون الجميلة، وفى عام ١٩٤٠ مديراً لمتحف الفن الحديث، وفى عام ١٩٤٧ مديراً للأكاديمية الملكية المصرية فى روما، وملحقاً ثقافياً، أسس مع سيباستى أتيليه الإسكندرية.

ندين له بلوحات سراى البرلمان (نهضة مصر ١٩٤٣) ومستشفى المواساة بالإسكندرية (تاريخ الطب ١٩٣٢) ومتحف الحضارة (استفتاء محمد على ١٩٤٨) ومدرسة الإسكندرية (١٩٥٤- بينالى البندقية) شارك فى معرض باريس سنة ١٩٣٧ (دموع إيزيس التى فازت بجائزة) وفى معرض فرنسا- مصر. توفى عام ١٩٥٦.

- محمود البسيونى

انظر الفصل الخامس

ولد بدمياط ١٩٢٠، دبلوم الفنون التطبيقية ١٩٣٩، دكتوراه فى الفلسفة من جامعة أوهيو ١٩٤٩، أستاذ فى المعهد العالى للتربية الفنية، كتب عدة أعمال فى علم الجمال.

- محمود خليل

انظر الفصل الثالث

ولد فى عام ١٩٢٩ بالقاهرة، تلميذ حسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول، فى عام ١٩٤٢ حصل على جائزة الرسم من وزارة التربية، ثم حصل بعد ذلك (١٩٤٩) على ليسانس الفلسفة من كلية

الآداب - جامعة القاهرة، حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لرحلة دراسية في باريس، عرض أعماله في البندقية في عام ١٩٥٢، معرض فردى "الصداقة الفرنسية" بالقاهرة ١٩٥٤، وفي العام نفسه في باريس في السفارة المصرية، توفي سنة ١٩٥٥.

- مصطفى الأرنؤوطى

انظر الفصل الخامس

درس في مدرسة الفنون التطبيقية، ثم في المعهد العالى للتربية الفنية (تحت إدارة يوسف العفيفى)، حصل على منحة من الحكومة المصرية للدراسة في لندن، درس في جامعة أوكسفورد من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٠، جائزة التصوير (١٩٤٨) في المعرض الذى أقيم تحت رعاية جامعة أوكسفورد. رئيس قسم التصوير في المعهد العالى للتربية عام ١٩٥٩.

- موريس بوليرى

انظر الفصل السابع

الرئيس الأسبق لقسم في مدرسة الفنون الجميلة.

- موريس فريد

انظر الفصل الخامس

ولد في القاهرة عام ١٩١٧، دبلوم مدرسة الفنون التطبيقية ١٩٣٧، عرض أعماله في عام ١٩٥٢

في صالة المؤتمرات بنادى الإسماعيلية، وفي عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٨ في أتيليه القاهرة، وفي أعوام ١٩٥٦ - ١٩٥٨ في بينالى الإسكندرية، رسم جداريات عدة مقابر من الفترة الفرعونية بكثير من الدقة، قبور مير الصخرية (الجزء الخامس) التى صدرت في دار نشر أوكسفورد ١٩٥٣، معرض فردى عام ١٩٦١ في جاليرى "الفن للجميع".

- نحميا سعد ١٩١٢-١٩٤٤

انظر الفصل الخامس

تلميذ مدرسة الفنون الجميلة، حيث أكد وجوده مبكراً جداً موهبته في الحفر. شارك في عمل الجناح المصرى في المعرض الدولى بباريس ١٩٣٧. بعد رحلة إلى الصعيد عاد إلى القاهرة في عام ١٩٤٤ حيث توفي فجأة.

- هاجوب هاجوبيان

انظر الفصل السادس

ولد في عام ١٩٢٣ في الإسكندرية، تلميذ أفيديسيان في المدرسة الثانوية في نيقوسيا (قبرص) مرّ بمرسم جارباديان، وتابع دراساته جدياً في باريس، وعاد إلى القاهرة عام ١٩٥٣.

-- هامبار تزو ميان هامبار

انظر الفصل السادس

ولد بالإسكندرية عام ١٩١١، والتحق طيله ثلاث سنوات بالدراسات النسائية في مدرسة ليوناردو دافنشى خلال دراسته الثانوية، وأتم دراسته الفنية عام ١٩٢٨.

وفى عام ١٩٤٥ شارك فى معرض الرسامين الأرمن، وخلال العام (١٩٤٧-١٩٤٨) عرض أعماله فى إيطاليا، أقام معرضين فرديين بالإسكندرية عامى ١٩٤٩-١٩٥٢.

-- هيرانت أنتارانكيان

انظر الفصل السادس

ولد فى عام ١٩٠٩، أتم دراساته فى بيرك سيرمير Berk surmer مع فنانين آخرين. قام بدراسات ضرورية خاصة دون معلم، حائلاً متوحداً. شارك فى معرض لأول مرة فى بيرك- بلاج - Berk Plage ، وحصل فيه على الجائزة الأولى للكاريكاتير (١٩٢٥).

وفى عام ١٩٣٢ عرضت لوحة طريق ماريلون La Route de la Madelon فى صالون الفنانين الفرنسيين. أقام معرضاً فردياً فى عام ١٩٤٩ فى جاليرى آدام A.D.A.M وفى جماعة الصداقة الفرنسية فى الإسكندرية.

رسم صور مجلة سمير (دار الهلال) تحت اسم

هارون.

- يوسف سيده

انظر الفصل الرابع

ولد فى دمياط ١٩٢٢ حيث كان والده يمتلك محلاً للخردوات . التحق مبكراً جداً بمدرسة الصنائع فى دمياط، ثم جاء إلى القاهرة والتحق بمدرسة الفنون التطبيقية حتى ١٩٤٢، ثم التحق بعد ذلك مباشرة بمعهد التربية قسم الرسم، وحصل على الدبلوم منه فى عام ١٩٤٥. شارك عام ١٩٤٦ فى معرض "صوت الفنان"، وفى ١٩٤٩ فى معرض فرنسا - مصر، وفى عام ١٩٥٠ عرض أعماله فى المركز الثقافى للسفارة الأمريكية بالقاهرة، وفى العام نفسه حصل على منحة فولبرايت، وأمضى سنتين فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث التحق بجامعة سيني سوتا وحصل منها على شهادة الماجستير فى التعليم ١٩٥٢ حين عرض أعماله فى متحف الفن الحديث بالقاهرة. وفى عام ١٩٥٤ عرض أعماله فى جاليرى أندريه موريس بياريس.

- يوسف كمال

انظر الفصل الأول

ولد فى القاهرة ١٨٩١، عميد مدرسة الفنون الجميلة ثم مدير متحف الفن الحديث، وعضو المجلس

الاستشارى للفنون الجميلة، كان يوسف كمال تلميذ
فورشيلا فى عام ١٩٠٨ بمدرسة الفنون الجميلة،
سافر إلى إيطاليا وتردد على الأكاديمية الحرة فى
روما، ثم على مرسم كورو مالدى (١٩٢٥)، جائزة
الدولة فى ١٩٦١.

المحتويات

- على سبيل التقديم : 7
- تقديم بقلم : سيريل دى بو 9
- مقدمة : 13
- الفصل الأول : الكبار 17
- الفصل الثانى : القلقون (١٩٣٨-١٩٤٦) 51
- الفصل الثالث : يقظة الضمير التصويرى (جماعة الفن المعاصر) 77
- الفصل الرابع : جماعة الفن الحديث 145
- الفصل الخامس : المستقلون 177
- الفصل السادس : الفنانون الأرمن 251
- الفصل السابع : الرسامون الأجانب 295
- الختام 359
- قائمة بيوجرافية 367

المؤلف فى سطور

إيميه آزار

- ناقد تشكىلى من أصول فرنسية، ولد فى الجزائر وعاش ومات فى مصر.
- نشر فى عدد من الصحف والدوريات، ونظم العديد من المعارض الفنية، وكان من بواكير أعماله كتاب أصدره بالفرنسية عن الفنانة التشكيليات المصريات.
- ويعد هذا الكتاب عن فن التصوير فى مصر عمله الأساسى، وقد كشف فيه عن قدرات نقدية عالية وجرأة فى تناول قضايا الفن التشكىلى التى كانت من المسلمات فى مصر، وقد استغرق سنوات طويلة فى إعداد هذا العمل المهم الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٦١ .

المترجمان فى سطور

نعيم عطية جرجس

- ولد فى ٢٨ مارس ١٩٢٧ بمدينة أسوان.
- حصل على درجة الدكتوراه من كلية الحقوق بجامعة القاهرة فى يونية ١٩٦٤ عن رسالته بعنوان «مساهمة فى دراسة النظرية العامة للحريات الفردية».
- توج حياته القضائية بأن أصدر عام ١٩٩٤ «الموسوعة الإدارية الحديثة».
- حصل على جائزة كافافيس فى الدراسات الأدبية عام ١٩٩٣.
- عضو مؤسس لكل من «اتحاد الكتاب» و«جمعية نقاد الفن التشكيلى» وعضو عامل فى «جمعية محبى الفنون الجميلة» و«جمعية النقد الأدبى» و«جمعية أصدقاء المتاحف»، كما عمل ردياً من الوقت مستشاراً قانونياً «لنقابة الفنانين التشكيليين».

إدوار الخراط

- روائى وقصاص وشاعر، اشتغل بالنقد الأدبى والتشكيل، وعمل بالترجمة، وكتب للإذاعة، وقام بتحرير عدة مطبوعات، ولد فى ١٦ مارس ١٩٢٦ بالإسكندرية لأب من صعيد مصر، وحصل على ليسانس الحقوق فى ١٩٤٦ من جامعة الإسكندرية.
- عمل فى مخازن البحرية البريطانية فى القبارى بالإسكندرية ثم مترجماً ومحرراً بجريدة التأمين الأهلية ومنظمة التضامن الأفروآسيوى واتحاد الكتّاب الأفريقيين الآسيويين حتى وصوله إلى منصب السكرتير العام المساعد كلتا المنظمتين، دعى أستاذاً زائراً فى كلية سانت أنطونى فى أوكسفورد، ترجم للعربية من الإنجليزية والفرنسية ثمانية عشر كتاباً.
- حصل على عدد من الجوائز أحدثها جائزة الدولة التقديرية فى الآداب.

